
Сергей Васильевич
РАХМАНИНОВ



Русские и советские композиторы

Сергей Васильевич Рахманинов
1873—1943

О. И. Соколова

Сергей Васильевич РАХМАНИНОВ

Второе издание

Москва «Музыка»
1984

78С1
С59

Художник Д. Бязров

С $\frac{4905000000-427}{026(01)-84}$ 74—84

К читателю

Творчество великого русского композитора, вдохновенного поэта звуков Сергея Васильевича Рахманинова давно уже стало достоянием широких кругов музыкантов и любителей музыки, прочно вошло в сознание людей, в жизнь и быт многих народов мира. Его фортепианные концерты, прелюдии и этюды-картины, его симфонии и симфонические поэмы, оперы, хоры, романсы постоянно звучат в концертных залах, консерваториях и музыкальных училищах, на международных конкурсах, по радио и телевидению, пользуясь неизменной любовью слушателей и исполнителей. Многие страницы его музыки вдохновляют наших замечательных музыкантов, художников, артистов, помогают им в творческом труде. Народная артистка Грузинской ССР Софико Чиаурели в выступлении по телевидению сказала однажды: «На меня лично очень действует музыка, очень вдохновляет меня. Я обожаю Рахманинова. Его Второй концерт — это та музыка, которая помогла мне в раскрытии многих образов».

Воспитанник Московской консерватории, последователь Чайковского и Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, Рахманинов продолжал и развивал традиции русской музыки, претворяя в своих произведениях характерные особенности народного искусства; он обращался при этом нередко к ее древним глубинным пластам и возрождал их к жизни и современности, насыщая новым смыслом и содержанием. Сквозь все многообразные влияния, которые можно усмотреть в его музыке, проступает это исконно русское начало.

«Я — русский композитор, и моя родина наложила отпечаток на мой характер и мои взгляды. Моя музыка — это плод моего характера, и потому это русская музыка»,— сказал Рахманинов в интервью с Д. Ивеном.

Неповторимо исполнительское искусство Рахманинова — пианиста и дирижера.

Немногие сохранившиеся от конца 30-х — начала 40-х годов, технически еще далекие от совершенства пластинки, до настоящего времени служат свидетельством высокого мастерства «первого пианиста мира». И конечно, те, кому посчастливилось слышать Сергея Васильевича — пианиста или дирижера,— до конца жизни сохранят память о вдохновенном искусстве великого музыканта.

Рахманинов до последних дней был кровно связан со своей родиной — с ее прошлым и настоящим, с ее культурой и искусством. Во время Великой Отечественной войны композитор с волнением следил за сводками последних известий Советского Союза, неоднократно передавал гонорары своих концертов в помощь Красной Армии. Послание, которое было использовано на приобретение рентгеновского кабинета для госпиталя, он сопроводил письмом от 25 марта 1942 года: «От одного из русских посильная помощь русскому народу в его борьбе с врагом. Хочу верить, верю в полную победу!»

О жизни, творчестве, исполнительской деятельности Рахманинова написаны монографии, исследования, путеводители, популярные брошюры; среди них капитальные труды А. А. Соловцова, Ю. В. Келдыша, В. Н. Брянцевой... Кроме того, в последние годы вышло в свет трехтомное Литературное наследие композитора — его письма, воспоминания, интервью, снабженные вступительной статьей и содержательными комментариями редактора-составителя З. А. Апетян. Это монументальное издание, так же как и двухтомник «Воспоминаний о Рахманинове», подготовленный тем же редактором-составителем, позволяет документально осветить различные периоды жизни и творчества Сергея Васильевича, показать нелегкий жизненный и творческий путь русского композитора и пианиста, создателя замечательной музыки, давно приобретшей популярность во всем мире.

Детство. Годы учения

Родина Рахманинова — Новгородский край, после распада Киевской Руси хранитель и продолжатель вековых традиций древнерусской певческой культуры. Здесь издавна сложился и свой стиль в искусстве, проявлявшийся в особом складе распева, в своеобразии формы и музыкального рисунка былин и скоморошин, в высоком мастерстве новгородских звонарей,— стиль «суровой простоты и гибкого, но четкого ритма... линий»,— писал Б. В. Асафьев.

К югу от Ильмень-озера в усадьбе Семеново Старорусского уезда 20 марта 1873 года родился будущий композитор. Отец его — Василий Аркадьевич — принадлежал к старинному дворянскому роду, просуществовавшему более четырехсот лет. Основателем рода был выходец из династии молдавских господарей Драгош — Иван Вечин, обосновавшийся в Москве в конце XV века. Его второго сына Василия за радушие и хлебосольство прозвали «Рахманином», что и определило фамилию всего рода.

Рахманиновы славились своей музыкальностью: многие из них хорошо играли на скрипке и фортепиано, превосходно пели. Прадед композитора Александр Герасимович и его жена Мария Аркадьевна организовали в своем родовом поместье Знаменском хор певчих и оркестр и принимали в их деятельности активное участие. Сын, Аркадий Александрович, по складу своей натуры был типичным просветителем: он часто выступал на музыкальных вечерах и в благотворительных концертах, интересовался актуальными вопросами современности, писал заметки в газеты и сочинял — его романсы и фортепианные пьесы были даже опубликованы.

Аркадий Александрович сам обучал своих детей игре на фортепиано. Его второй сын Василий — отец композитора (1841—1916) — замечательно играл и

импровизировал: у него были прекрасная техника и мягкое туше. Как и старший брат Александр, Василий Аркадьевич сражался в молодости на Кавказе против Шамиля, а затем служил в Гродненском гусарском полку в Варшаве. После выхода в отставку в чине штаб-ротмистра он поселился с женой Любовью Петровной в Новгородской губернии.

Сведений о родословной матери Сергея Васильевича сохранилось немного. Любовь Петровна была единственной дочерью генерала Петра Ивановича Бутакова, ректора и профессора истории Кадетского корпуса в Новгороде, и Софьи Александровны, урожденной Литвиновой.

Бабушка Сергея Васильевича была самым близким ему человеком. «...За суровым обликом... скрывался очень внимательный, глубоко чувствующий, отзывчивый человек, который, однако, превыше всего в жизни ставил дисциплину, порядок, обязанности»,— вспоминал о ней композитор Н. М. Стрельников, дальний родственник Рахманинова по материнской линии. Сдержанность в проявлении чувств при большой сердечности и внимании к людям, любовь к размеренному, раз установленному укладу жизни, верность долгу — все это станет весьма характерным для Сергея Васильевича, все это унаследует он от своей любимой бабушки.

Хорошо знала Софья Александровна старинную музыку и считалась непререкаемым авторитетом в этой области: она помнила множество напевов и проникновенно исполняла их своим «низким голосом бархатистого тембра». Ее дом в Новгороде, где постоянно бывал маленький Сережа, посещали прославленные мастера новгородского распева и колокольного звона. Любовь к старинным напевам, колокольным звонам, «бескрайняя любовь к России и ко всему русскому, народному» определила во многом творческий облик композитора.

У Василия Аркадьевича и Любови Петровны было три сына и три дочери — Елена, Софья, Владимир, Сергей и Аркадий (младшая дочь Варвара умерла в раннем детстве). Из Семенова, где родился Рахманинов, семья вскоре переехала в другое имение — Онег. Здесь в живописной местности, на

левом берегу реки Волхов, севернее Новгорода, прошли детские годы композитора.

Небольшой одноэтажный дом с мезонином утопал в зелени яблоневого сада, переходящего в парк с вековыми елями, кленами и с небольшими прудами; тенистая аллея тянулась до самой реки. У дома росла высокая красивая ель с разлапистыми ветвями, которую очень любил маленький Сережа. Рахманиновы жили на широкую ногу. В гостеприимной усадьбе было всегда многолюдно, постоянно звучала музыка, под балконом липы окаймляли танцевальную площадку, а на реке — катание на лодках, ловля рыбы, купание, костры на берегу... Все было приспособлено для спокойной, привольной жизни.

Однако отношения родителей Сергея Васильевича не ладились: слишком различны они были по складу, по-разному смотрели на жизнь, на воспитание детей, на их будущее. «Характер Василия Аркадьевича описать очень трудно. Он весь был из противоречий и имел репутацию очень ветреного, вечно ухаживающего за женщинами человека». Добрый, отзывчивый, он любил детей — мог часами возиться с ними, развлекать их. Заниматься хозяйством он не умел и не хотел, но никогда не унывал и не задумывался о состоянии семьи. Любовь Петровна придерживалась более строгих правил: требовала от детей дисциплины и порядка, приучала их делать все по часам, что им, конечно, не нравилось. Она хорошо играла на фортепиано и даже одно время вместе со своей подругой А. Д. Орнатской и А. П. Стрельниковой брала уроки у А. Г. Рубинштейна.

Интерес Сережи к музыке был вскоре замечен. «... Он еще совсем маленьким очень любил притаиться где-нибудь в углу и слушать игру»,— пишет в своих воспоминаниях двоюродная сестра композитора Софья Александровна Сатина. И с 1878 года Любовь Петровна стала систематически заниматься с ним на фортепиано. Живому, шаловливому мальчику были скучны однообразные гаммы и упражнения, зато с большим интересом он подбирал по слуху все, что слышал в исполнении взрослых, и однажды даже проаккомпанировал гувернантке сво-

их сестер мадмуазель Дефер песню Шуберта «Жалоба девушки», ие взяв при этом ни одной фальшивой иоты.

Успехи малеиького виука привлекли внимание дедушек. В одии из приездов в Онег Аркадий Алексаидрович сыграл с мальчиком в четыре руки соиату Бетховена. А Петр Иванович иастоял на том, чтобы к Сереже была приглашеиа учительиица из Петербургской коисерватории: ею стала Анна Дмитриевиа Орнатская, также отметившая исключительиое дароваиие ребенка. Вскоре он уже начал подбирать по слуху и песиопения, которые слушал с бабушкой. Тем ие менее о музыкальной карьере его в те годы всерьез никто не помышлял: по давией семейной традиции два старших сына Рахманииовых должны были поступить иа военную службу, и, как виукам генерала Бутакова, им иадлежало пройти сначала курс обучеиия в Пажеском корпусе.

Но судьба их сложилась ииаче. Положеиие семьи вскоре резко изменилось: широкий образ жизии Василия Аркадьевича привел к полному разореиию. Имения в Новгородской губерниии пошли с молотка, а в 1882 году было продано и последнее — Онег.

Рахманииовы перебрались в столицу и поселились в иебольшой квартирке, где чувствовали себя иеуютио после привольной жизни в усадьбе. Вскоре дети заболели дифтеритом: мальчики поправились, а сестра их Софа умерла.

Взаимоотиошеиия между родителями все больше обострялись и завершились полным разрывом. «Разлад в семье в пору раииего детства Сережи наложил иа иего тяжелую печать, от которой он иикогда не мог избавиться,— вспоминала А. А. Трубиикова.— Как мучительио должеи был переживать распад семьи такой впечатлительиый мальчик, каким был Сережа».

Надо было срочио пристраивать детей в учебные заведения. От Пажеского корпуса пришлось отказаться, так как обучеиие там стоило слишком дорого. Владимира поместили в Кадетский корпус, а Сергей был приият иа младшее отделеиие Петербургской консерватории. Молодой педагог по фортепиано Владимир Васильевич Демянский уделял ему

мало внимания, а по элементарной теории и сольфеджио Сереже при его исключительном слухе, по существу, нечего было делать. Поэтому, предоставленный самому себе, он разленился, часто пропускал занятия, не готовил уроки: вместо того, чтобы идти в консерваторию, гулял по улицам или бегал на каток. Только блестящие способности давали ему возможность успешно справляться по специальным предметам.

Одну зиму Сережа жил в семье своей тетки по отцу — Марии Аркадьевны Трубниковой, где также проявлял большую самостоятельность и шаловливость. «Я сам»,— так звали его в этой семье. Двоюродная сестра Сережи — Ольга Андреевна Трубникова позднее вспоминала: «Ему было тогда 11 лет, а мне 6. Он аккуратно каждый вечер, когда мы ложились спать, неистово пугал меня. Я все любопытствовала и хотела знать, что он делает, и выглядывала из своей кровати. А он, как увидит это, натягивает простыню на голову и подходит ко мне. Я от страха зарывалась под подушки. Потом помню, как по воскресеньям приходил его брат Володя из корпуса, и начинался такой содом, что Теофила, моя няня, с ума сходила. Папа и мама уходили вечером в гости; мы оставались одни, и мальчики устраивали катание с гор. Вытаскивали все доски из обеденного стола, как-то их подставляли с самого верха буфета на стол, со стола на пол и катались, и меня катали, или, лучше сказать, спихивали вниз, а няня кричала, что они мне шею сломают... Со слов знаю, что он был большой лентяй, и папа с ним воевал».

Только во время приездов в Петербург Софьи Александровны шалун вел себя тише и становился послушным: он все время старался быть с бабушкой, сопровождал ее в прогулках по городу, выстаивал с ней службы в соборах, а дома воспроизводил на фортепиано услышанные песнопения.

С. А. Бутакова купила небольшое имение Борисово под Новгородом, напоминающее своим ландшафтом Онег и расположенное тоже на берегу Волхова. Сережа провел здесь два лета, окруженный заботой и любовью бабушки. «Большую часть дня

он... катался по Волхову на „душегубке“, купался, резвился»,— пишет С. А. Сатина. Иногда по просьбе бабушки он садился за рояль и играл ей и ее гостям, нередко выдавая собственные импровизации за сочинения известных композиторов. Это были счастливейшие дни его детства.

Между тем положение Сережи в консерватории становилось все более неблагополучным. Любовь Петровна обратилась за советом к Александру Ильичу Зилоти, сыну Юлии Аркадьевны и двоюродному брату Сергея. Молодой музыкант (ему было 22 года) сумел сразу распознать незаурядное дарование мальчика и порекомендовал перевести его в Московскую консерваторию и отдать на воспитание известному педагогу — Николаю Сергеевичу Звереву, у которого когда-то учился сам.

Последнее лето Рахманинов был в Борисове, а затем бабушка посадила его в Новгороде на московский поезд. Спустя много лет он вспоминал, как она собирала его в дорогу, стараясь ничего не забыть, как зашила ему в ладанку сторублевую бумажку и как, оставшись один в вагоне, он горько плакал. Кончилось беззаботное детство. Начиналась новая пора, определившая всю его последующую жизнь.

Предчувствия не обманули маленького Сережу: в незнакомой Москве, среди неизвестных людей его ждали напряженные занятия, приведшие к высокому искусству и славе, но полностью лишившие его радостей детских и отроческих лет. Утешала лишь мысль, что с осени в Москве должна поселиться его старшая сестра Лёля. Исключительно музыкальная, обладавшая великолепным контральто, она после первой же пробы была принята в Большой театр. Однако и здесь мальчика подстерегало горе: Елена неожиданно заболела и умерла (от белокровия).

В Москве Сережа остановился сначала у своей тетки Юлии Аркадьевны Зилоти, а через два-три дня она отвела его в Ружейный переулок на Плющихе: там в доме доктора Собкевича жил со своей сестрой-старушкой известный педагог-пианист, профессор Н. С. Зверев, который прослушал мальчика и согласился взять его к себе в класс

и на воспитание. Особенно понравилось Звереву исполнение этюда К. Рейнеке. По воспоминаниям М. Л. Пресмана, несмотря на некоторые технические погрешности, в игре Сережи проявлялось яркое пианистическое дарование: «то, что он уже тогда играл, было бесподобно». Рахманинова зачислили на четвертый курс младшего отделения консерватории, где учились и два других воспитанника Николая Сергеевича — Л. А. Максимов и М. Л. Пресман, или Лёля и Мотя, как их называли.

Выходец из обедневшей дворянской семьи, Н. С. Зверев учился некоторое время на физико-математическом факультете Петербургского университета и одновременно брал уроки у известных педагогов-пианистов — А. И. Дюбюка и А. Л. Гензельта. Университета он не закончил, а, переехав в Москву, занялся фортепианной педагогикой: с 1870 года стал преподавать в младших классах консерватории, где и проработал до самой смерти. В 1883 году ему было присвоено звание профессора: как говорили, он был главным поставщиком золотых медалистов.

В доме Зверева постоянно жили на полном пансионе два-три наиболее способных ученика, которые проводили с Николаем Сергеевичем обязательно и каникулы. Средства для существования и содержания воспитанников приносили уроки. С 8 часов утра до позднего вечера Зверев занимался дома, в консерватории или с частными учениками.

От воспитанников Николай Сергеевич требовал серьезного отношения к занятиям, не терпел лени, «взыскивал с них за малейшую провинность, требовал беспрекословного послушания, не выносил лжи, уверток и хвастовства». Каждый из учеников имел индивидуальное расписание; за порядком следила сестра Зверева Анна Сергеевна. Часы игры на рояле строго распределялись между играющими, так как оба инструмента стояли в одной комнате. «Начинать играть нужно было в шесть часов утра,— вспоминал М. Пресман.—...Делали мы это по очереди. Каждому из нас приходилось два раза в неделю вставать раньше всех...» Никаких послаблений не допускалось, а если кто-нибудь занимался недоста-

точно усердно, то в дверях тут же появлялась грозная фигура, и нерадивый ученик получал соответствующее внушение.

По вечерам мальчики отдыхали, обучались танцам, ходили в театры или на концерты. Они видели все постановки Малого театра, слышали всех отечественных и зарубежных артистов, особенно восхищались итальянскими певцами — А. Мазини, М. Баттистини, Ф. Таманьо. Благодаря содействию Зверева удалось дважды прослушать знаменитые Исторические концерты А. Г. Рубинштейна, которого Рахманинов всю жизнь считал «самым оригинальным и несравненным пианистом мира».

В воскресные дни воспитанники принимали гостей и выступали с выученными произведениями. Сережа неоднократно играл перед П. И. Чайковским и А. Г. Рубинштейном. Николай Сергеевич славился своим хлебосольством и московским гостеприимством. «Его лукулловские обеды, всегда достаточно уснащенные различными дорогими винами», радушный нрав привлекали многих москвичей — прежде всего, конечно, профессоров и педагогов консерватории, а также известных художников, актеров, представителей научной интеллигенции. В доме Зверева постоянно бывали и другие его ученики — Скрябин, Корещенко, Игумнов, Самуэльсон, Кенеман.

Больше четырех лет провел Рахманинов в доме Зверева. Бескорыстный энтузиаст своего дела, превосходный педагог и методист, Николай Сергеевич сыграл значительную роль в формировании молодого музыканта и человека. В трудные для мальчика годы он заменил ему родителей, взяв совершенно безвозмездно на себя все заботы о нем. Строгий и взыскательный, иногда даже деспотичный, он выработал у него постоянные и прочные навыки занятий, любовь к труду, чувство долга и ответственности за свои поступки, расширил его общекультурный и музыкальный кругозор.

Значение Зверева в формировании пианистического мастерства Рахманинова также велико. Он заложил прочные основы, создал тот фундамент, на котором впоследствии выросло изумительное искус-

ство музыканта. Замечательный педагог «умел заинтересовать детей, увлечь их разнообразным музыкальным материалом,— вспоминал М. Пресман.— Самым ценным, чему он учил, это была — постановка рук. Зверев был положительно беспощаден, если ученик играл напряженной рукой и, следовательно, играл грубо, жестко, если при напряженной кисти ученик ворочал локтями. Зверев давал много... упражнений и этюдов для выработки технических приемов».

Николай Сергеевич следил не только за тем, чтобы его воспитанники успешно занимались на фортепиано и выступали на вечерах, но продумывал и рационально организовывал их подготовку по другим предметам. Два раза в неделю к ним приходила учительница и они читали с листа на двух роялях в восемь рук, переиграв таким образом все симфонии Гайдна, Моцарта, Бетховена, многие произведения для ансамбля. Даже летом на подмосковной даче мальчики продолжали заниматься на фортепиано.

В первый учебный год жизни у Зверева (1885/86) Сережа и другие воспитанники посещали в консерватории только уроки по фортепиано и хор. От занятий по сольфеджио они были освобождены, так как имели отличный слух, а по остальным предметам, в том числе и музыкальным, занимались дома с частными педагогами. Это дало возможность Сереже подтянуться по ряду общеобразовательных дисциплин, а по специальности добиться значительных успехов. В результате с осени 1886 года Рахманинов стал одним из лучших учеников консерватории и вместе с Максимовым получил стипендию имени Н. Г. Рубинштейна.

За годы пребывания в доме Зверева, как отмечает С. А. Сатина, Сережа заметно изменился, стал более сдержанным, замкнутым, внешне скованным. Летом 1888 года молодой педагог Николай Михайлович Ладухин, отдыхая в Крыму вместе со «зверятами», как их шутливо называли, занимался с ними по теоретическим предметам. Рахманинов блестяще сдал экзамен на старшее отделение консерватории и был зачислен в класс второй гармонии А. С. Арен-

ского, а по фортепиано перешел в класс А. И. Зилоти, хотя и продолжал жить у Зверева.

Тяга к импровизации проявлялась у Сережи еще в детские годы, но примерно с 1887 года он начал записывать свои сочинения и серьезно увлекся композицией. Однажды мальчики как бы в шутку решили заняться сочинением, и Рахманинов легко написал две страницы этюда для фортепиано, в то время как его друзья смогли осилить лишь начало задуманных пьес. После этого Сережа завел себе специальную тетрадь для композиции. Из самых ранних пьес сохранились партитура неоконченного скерцо и автограф трех ноктюрнов для фортепиано. Удобная фактура, изящное голосоведение и каденции в стиле Шопена или Листа — все свидетельствовало о превосходном знании инструмента. Наибольший интерес представляет последний до-минорный ноктюрн: ритмы колокольного звона, пронизывающие эту пьесу, станут впоследствии характерной чертой творчества Рахманинова.

В классе Аренского Сережа заметно выделялся среди учеников ярким творческим дарованием. На заключительном экзамене по гармонии Петру Ильичу Чайковскому так понравились сочиненные Рахманиновым прелюдии, что он поставил ему пятерку, окружив ее четырьмя плюсами. Комиссия рекомендовала Рахманинову серьезно заняться композицией, и с осени 1889 года он стал изучать контрапункт в классе С. И. Танеева, а фугу и свободное сочинение у Аренского. Сначала Сережа не уделял должного внимания полифонии, но затем подтянулся и отлично ее сдал. Экзаменационной работой его стал шестиголосный хор а капелла на текст католического богослужения «Deus meus». Блестяще справился он и со сложной темой фуги.

К этому периоду относится сочинение четырех пьес для фортепиано — «Романса», «Прелюдии», «Мелодии» и «Гавота». Наиболее оригинальной оказалась последняя пьеса. Под пером юного музыканта старинный французский танец преобразился и приобрел несвойственные ему черты тяжеловесности, богатырского склада: глубокие басы, длительные органные пункты, многослойная аккордовая фактура,

остинатный ритм и особенно пятидольный размер — все это придает Гавоту яркую русскую окраску. Светлая праздничная тема выливается в торжественные колокольные перезвоны-переборы с радостным гулом.

Занятия композицией требовали тишины, и однажды Рахманинов обратился к Николаю Сергеевичу с просьбой выделить ему отдельную комнату с инструментом. Мнительный и вспыльчивый Зверев, не поняв юношу, рассердился на него. Самолюбивый, впечатлительный Сережа не смог после этого оставаться в доме своего учителя. Оба тяжело переживали разрыв. Примирение произошло только в 1892 году после экзамена по композиции, блестяще выдержанного Рахманиновым. Николай Сергеевич сам подошел к нему, поцеловал его и подарил золотые часы. С этими часами Сергей Васильевич не расставался всю жизнь и хранил их как реликвию. «Он был прекрасный человек. Лучшим, что есть во мне, я обязан ему»,— говорил композитор позднее М. С. Шагинян.

Покинув дом Зверева, Рахманинов поселился сначала у своей тетки — Варвары Аркадьевны Сатиной, а затем некоторое время жил у консерваторского товарища Михаила Слонова или снимал номер в меблированных комнатах. Средства к существованию давали ему уроки по фортепиано и теории музыки. С осени 1890 года он стал вести теоретические дисциплины и в классах Русского хорового общества.

Вместе с тем расцветал его талант пианиста и композитора, рос авторитет среди консерваторских товарищей. Виолончелист М. Букиник вспоминает: «Он высок, худ, плечи его как-то приподняты и придают ему четырехугольный вид. Длинное лицо его очень выразительно, он похож на римлянина. Всегда коротко острижен. Он не избегает товарищей, забавляется их шутками... держит себя просто, положительно. Много курит, говорит баском, и хотя он нашего возраста, но кажется нам взрослым. Мы все слышали о его успехах в классе свободного сочинения у Аренского, знали о его умении быстро схватить форму любого произведения, быстро читать

иоты, о его абсолютиом слухе, иас удивлял его меткий анализ того или иного иового сочииеиия Чайковского... или Ареиского».

Б. Л. Яворский так описывает интересиый случай, свидетельствующий об исключительиом даровании Рахманинова. В иачале 90-х годов во время музыкального собрания у С. И. Танеева А. К. Глазуиов сыграл первую часть своей только что иаписанной симфонии. После этого Сережа, иаходившийся во время игры в соседней комиате, в точиости повторил эту музыку, чем привел в замешательство автора. Этот случай напомииает аналогичную историю с юиым Моцартом.

Лето 1890 года Сергей Васильевич впервые провел в Ивановке, имении Сатииых в Тамбовской губериии. Это, казалось бы, ничем не примечательиое степное селеиие средней полосы России сначала ие понравилось ему, с детства привыкшему к живописным красотам севера, но потом стало близким и дорогим. Ивановка иаходилась в пятистах верстах иа юго-восток от Москвы, недалеко от Тамбова.

«Туда я всегда стремился или на отдых и полный покой, или, иаоборот, иа усидчивую работу, которой окружающий покой благоприятствует. ...Положа руку иа сердце, должеи сказать, что и доиыне туда стремлюсь,— писал Рахмаииiов в годы жизии за рубежом.—...Никаких природных красот, к которым обыкиовеиио причисляют горы, пропасти, моря,— там ие было. Имеиие это было степное, а степь — это то же море, без коица и края, где вместо воды сплошиые поля пшеиицы, овса и т. д., от горизоита до горизоита. Часто хвалят морской воздух, но, если бы вы зиали, иасколько лучше степной воздух с его ароматом земли и всего растущего... Был в этом имеиии большой парк, насаженный руками, в мое время уже пятидесятилетиий. Были большие фруктовые сады и большое озеро».

Лето 1890 года навсегда осталось в памяти лишеииого семейиого уюта юиоши. Все здесь способствовало созданию дружеской обстановки: милые, радушные хозяева, удобный, просториый дом с большим флигелем, бескрайиие дали полей. В Ива-

новке собралась дружная компания молодежи: А. И. Зилоти с женой, двумя детьми и младшим братом Митей, Александр, Наталия, Софья и Владимир Сатины, их двоюродные сестры — Наталия, Людмила и Вера Скалон. Кроме того, постоянно стекалась молодежь из соседних имений. Много было шуток, смеха, веселых прогулок, задушевных бесед, совместного музицирования; не обошлось, конечно, без увлечений, романтической влюбленности. Сохранились воспоминания близких о взаимной симпатии Сережи и Веры Скалон. Но о серьезных отношениях между ними не могло быть и речи: «бедный странствующий музыкант» (как он называл себя в шутку в письмах) не был подходящей партией для дочери генерала. Осенью 1899 года Вера вышла замуж за офицера С. П. Толбузина. «Перед свадьбой она сожгла более ста Сережиных писем. Она была верной женой и нежной матерью, но забыть и разлюбить Сережу ей не удалось до самой смерти»,— вспоминала ее сестра Л. Д. Ростовцева.

В то лето Рахманинов много занимался и хорошо отдыхал, совмещая приятное с полезным. Кроме ежедневных четырехчасовых занятий на фортепиано он давал уроки Наташе Сатиной и по предложению Александра Ильича перекладывал для фортепиано в четыре руки партитуру балета Чайковского «Спящая красавица». А еще втайне от всех писал свой Первый концерт. Правда, его молодые друзья догадывались об этом. Однажды «Сергей Васильевич совсем задумался и даже забарабанил пальцами по груди, объявил, что ему еще надо заняться у себя перед сном, но чем — не сказал,— писала в дневнике Вера Скалон.— Он и не подозревает, что мы знаем, что он сочиняет фортепианный концерт».

Осенью Рахманинов возвратился в Москву и продолжил занятия в консерватории. С приходом нового директора, В. И. Сафонова, сменившего С. И. Танеева, обстановка стала напряженной, отношения между Сафоновым и Зилоти обострились до такой степени, что Александр Ильич решил с осени 1891 года уйти из консерватории.

Сереже оставался еще один год занятий, но он

не хотел переходить в класс другого педагога и просил комиссию разрешить ему закончить курс фортепиано той же весной. Совет профессоров, учитывая его исключительные способности, согласился на это и назначил ему программу, в которую вошли соната Бетховена соч. 53, первая часть сонаты Шопена си-бемоль минор и несколько мелких вещей. И несмотря на то, что до выпускного экзамена оставалось только три недели, он отлично сдал экзамен.

С осени 1890 года Рахманинов параллельно занимался в классе свободного сочинения А. С. Аренского и продолжал работать над своим концертом. Созданный семнадцатилетним композитором, концерт привлекает юношеской свежестью, задушевностью, романтической порывистостью. Завершен был концерт следующим летом в Ивановке.

Основной контраст первой части заложен между патетическими аккордами вступления и лирическими образами. В начальной теме (главная партия) слышатся горделивый порыв, трепетная взволнованность, мечта о счастье и оттенок щемящей грусти. Светлая связующая подготавливает сдержанно-величавую тему (побочная партия). В центральном разделе (разработке) основные темы развиваются, звучат все взволнованнее, напряженнее, разрешаясь в момент кульминации в яростные аккорды.

Лирическая медленная часть Andante cantabile предвосхищает многие страницы зрелых произведений Рахманинова. Страстная, полная нежности и томления мелодия развертывается широко и неторопливо на фоне красочного сопровождения.

В основе блестящего финала лежит порывистая и стремительная скерцозная тема, несколько в духе Шумана. Временами сквозь легкий бег темы проступают причудливые образы, слышатся барабанная дробь, зловещий грохот или ритм вальса. Вторая тема выдержана тоже в быстром движении. Контрастирует лишь средний раздел, где появляется певучая гимническая мелодия, утверждающая затем в коде светлое лирическое начало, что предвосхищает блистательное решение той же идеи во Втором фортепианном концерте.

17 марта 1892 года первая часть концерта впервые прозвучала в исполнении автора и ученического оркестра под управлением В. И. Сафонова в Малом зале Благородного собрания и сразу же захватила слушателей: «Помню тот страстный, бурный, встряхнувший весь концертный зал порыв, с которым после двух тактов оркестрового унисона Рахманинов яростно накинулся на клавиатуру рояля со стремительным потоком октав в предельном fortissimo,— рассказывал А. В. Оссовский.— Сразу властно захватив слушателя, Рахманинов держал уже его внимание в неослабном напряжении до самого конца исполнения. Несмотря на помету концерта „op. 1“, перед нами здесь выступил художник большого своеобразия. Пусть в отдельных моментах над произведением реет тень Чайковского, но монументальность, размах, драматическая напряженность, страстная патетика, пленительный певучий лиризм, повелительная сила ритма, склад мелодического и гармонического мышления, идущего своими, неистоптанными тропами,— все здесь уже предвещает в Рахманинове автора гениальных Второго и Третьего фортепианных концертов».

Еще в консерватории Рахманинов отличался самостоятельностью и твердостью художественных убеждений.

Позднее виолончелист М. Е. Букиник, игравший в студенческом оркестре, рассказывал: «Ученики-композиторы, счастливые самим фактом исполнения их творческих опытов... обыкновенно не смели противоречить Сафонову, легко соглашались с его замечаниями и переделками. Но с Рахманиновым Сафонову пришлось туго. Первый не только категорически отказывался от переделок, но имел смелость останавливать дирижера Сафонова и указывать на неверный темп или нюанс. Видно было, что Сафонову это не нравилось, но, как умный человек, он понимал право автора, хотя и начинающего, на собственное толкование и старался стушевать происходившие неловкости. Кроме того, композиторский талант Рахманинова был настолько вне сомнений и его спокойная уверенность в самом себе настолько импонировала всем, что даже всевластный Сафонов

должен был смириться». Вскоре концерт был издан Гутхейлем в виде переложения для двух фортепиано.

Но тем не менее произведение не удовлетворяло композитора, и осенью 1917 года он создает вторую редакцию: исчезли неровности письма, более яркими и впечатляющими стали музыкальные образы, богаче и красочнее гармония и инструментовка, изящнее фортепианное изложение. Наибольшим преобразованиям подвергся финал. «Я переделал мой Первый концерт,— говорил Сергей Васильевич,— теперь он действительно хорош. Вся юношеская свежесть осталась, но играется он гораздо легче».

С осени 1891 года Рахманинов поселился с отцом и своим другом М. А. Слоновым на частной квартире у Петровского парка. Он усиленно занимался композицией, так как получил разрешение закончить двухлетний курс за один учебный год. Вскоре появляются «Юношеская симфония», поэма «Князь Ростислав», Элегическое трио соль минор, части квартета, Русская рапсодия для двух фортепиано, оперные фрагменты, хоры, романсы. Не все в этих сочинениях удачно — композитор еще в поисках, но уже намечаются определенные тенденции, которые впоследствии станут ведущими в его творчестве.

В этом же последнем учебном году Рахманинов неоднократно выступает в концертах с произведениями классического и современного репертуара или своими собственными. Так, 17 октября он сыграл с И. Левиным полонез из Первой сюиты Аренского и свою Русскую рапсодию, в которой элементы национального эпоса переплетаются с чертами устной импровизационности, свойственными певцу-рапсоду. «...Рахманинов и Левин играли эту вещь на двух фортепиано; в конце там была октавная вариация то у одного, то у другого, и каждый поддавал темпу, и все ждали — кто кого переиграет,— у обоих кисть была феноменальная, но я помню, что ,,переиграл" все-таки Рахманинов»,— вспоминал А. Б. Гольденвейзер.

Из ранних произведений «Юношеская симфония» привлекает мелодической свежестью и удачны-

ми оркестровыми находками, сквозь влияние Чайковского проступают самобытные черты будущего рахманиновского симфонизма.

Оркестровая поэма «Князь Ростислав» иаписана по одноименной романтической балладе А. К. Толстого о переяславском князе Ростиславе Всеволодовиче, брате Владимира Моиомаха, погибшем в бою с половцами. Согласно исторической легеиде и строкам из «Слова о полку Игореве», он утоиул в 1093 году при переправе через реку Стугну.

На фоие одиообразиого движения струнных — мерного колыхания волн реки — слышится мертвеино-оцепенелый мотив виолончелей и контрабасов с приглушеиными фанфарами меди, рисующий лежащего на дне реки молодого князя, которого нежат и баюкают призрачно-фантастические русалки.

В среднем разделе показана буря: как грозные заклинания Перуна звучат мощные раскаты грома, зловеще завывает ветер, речиые волны поднимаются все выше и выше. Князь просыпается, стоиет, жалобно зовет жеиу, родиых, друзей... Но тщетио все. Постепенио движение замедляется, буря затихает и восстаиавливается первоначальная картина.

При жизии Рахмаиинова поэма не была издаиа и ие исполнялась. Впервые оиа прозвучала 2 иоября 1945 года в концерте оркестра Московской филармоиии под управлеиием Н. П. Аносова.

Пробовал свои силы композитор и в области камерио-иструментальной музыки. Еще в 1889 году, во время занятий в классе гармоиии ои пишет квартет, вериее, две части его — романс и скерцо. В мягкой, задушевиой мелодии ромаиса заметио влияние Чайковского; скерцо же ближе к бородиискoй музыке с ее остротой ритмов. По совету Ареиского Сергей Васильевич переложил части квартета для струиного оркестра; ромаис под изваиием «Andante», исполиенный 24 февраля 1891 года в учеиическом коицерте под управлением Сафоиова, понравился публике и был отмечен в печати. В своей повести «В музыкальиой бурсе» А. Левитин рассказывает: «Это Andante получило впоследствии боль-

шую известность, и это было лучшее из того, что исполнялось в этот вечер. Ясная, цельная и в то же время томительно-страстная мелодия разлилась чарующей красотой, от которой затрепетали наши сердца и прониклись чувством почитания к ее автору».

В начале 1892 года было закончено Элегическое трио соль минор для фортепиано, скрипки и виолончели, очевидно, по аналогии с трио Чайковского выдержанное в напряженных, трагических тонах. Медленная скорбная тема пронизывает всю музыкальную ткань, напевная побочная не вносит существенного контраста, кода звучит как траурный марш. 30 января 1892 года в сольном концерте Рахманинова, в котором приняли участие виолончелист А. Брандуков и скрипач Д. Крейн, впервые прозвучали Прелюдия для виолончели и фортепиано и Элегическое трио, тепло принятые слушателями. В 1945 году оно снова возродилось в исполнении А. Гольденвейзера, Д. Цыганова и С. Ширинского.

Среди первых вокальных опытов композитора сохранились «Хор духов» («На изложинах росистых») и «Песня соловья» на тексты из поэмы «Дон-Жуан» А. К. Толстого, а также «оперные наброски» — монологи Арбенина из «Маскарада» Лермонтова («Ночь, проведенная без сна»), Бориса из пушкинского «Бориса Годунова» («Ты, отче патриарх») и Пимена из той же драмы («Еще одно последнее сказанье»). В этих фрагментах чувствуется влияние Мусоргского с его тяготением к развернутым трагедийным сценам.

В вокальной лирике молодого композитора также привлекали драматически заостренные сюжеты и образы, несущие на себе печать роковой обреченности. Остроэкспрессивными интонациями насыщен романс «У врат обители святой» на стихотворение Лермонтова «Нищий». В напряженных тонах решен монолог «Я тебе ничего не скажу» (слова А. А. Фета). Замечательные своей музыкальностью стихотворения А. К. Толстого вдохновили композитора на создание вокальных композиций «Смеркалось» и «Ты помнишь ли вечер». На французский текст Э. Пайерона «C'était en Avril» («Апрель! Вешний

праздничный день») создан светлый весенний пейзаж.

Наиболее значительным произведением консерваторских лет была одноактная опера «Алеко». 27 марта 1892 года студенты-композиторы — Л. Э. Конюс, Н. С. Морозов и С. В. Рахманинов — получили дипломное задание и текст отпечатанного на машинке либретто Вл. И. Немировича-Данченко по поэме Пушкина «Цыганы». Романтическая история сразу захватила Рахманинова и потому, что Пушкин был его любимым поэтом, и, может быть, еще потому, что цыганские напевы давно привлекали его своей выразительностью и эмоциональной насыщенностью. В доме Н. С. Зверева он любил слушать цыганскую певицу Веру Зорину, а позднее у своих друзей Лодыженских наслаждался искусством исполнительницы таборных песен Надежды Александровой, их близкой родственницы.

Получив тему, Рахманинов стремглав бросился домой, чтобы тут же приняться за дело. Но комната, где стоял инструмент, была занята гостями. Отчаяние овладело Сережей. «Я кинулся на свою постель и в неистовом разочаровании разрыдался оттого, что не имел возможности тотчас начать работу», — вспоминал он.

В небывало короткий срок, к 13 апреля, опера была закончена — оставались небольшие доделки в партитуре. Экзамен состоялся 7 мая: экзаменационная комиссия поставила Рахманинову высшую оценку — пять с плюсом. Как окончившему с отличием два факультета консерватории, ему была присуждена Большая золотая медаль. Присутствовавший на экзамене главный дирижер И. К. Альтани обещал содействовать постановке оперы на сцене Большого театра. Во второй половине мая на квартире у Н. С. Зверева с оперой познакомился Чайковский и очень тепло о ней отозвался.

Либретто «Алеко» выдержано в традициях русской классики, в текст введены свободно перекомпонованные стихи Пушкина. В целях создания напряженного драматургического тонуса Немирович-Данченко использует только вторую половину поэмы, когда конфликт между Земфирой и Алеко

обострился настолько, что кровавая развязка становится неизбежной.

Рахманинов великолепно чувствует специфику оперной драматургии, своеобразие сцены, певческих голосов. В «Алеко» преобладает кантиленная мелодия, законченные номера — сольные и ансамблевые — чередуются с развернутыми сценами, хоровыми и оркестровыми эпизодами. Трагическому образу главного героя с его мучительными раздумьями, тоской, неистовыми страстями противостоит цельный, внутренне уравновешенный мир обитателей табора — людей простых, близких к природе. В опере они представлены жанровыми сценами, песенными напевами или танцевальными ритмами; заимствований из цыганского фольклора почти нет.

Небольшая интродукция построена на лейтмотивах, музыкальных характеристиках основных образов. Монотонный восточный наигрыш флейт и кларнетов (тема цыган) сменяется мрачной, взволнованной мелодией в низком регистре оркестра, близкой романтической патетике Листа. Это музыкальный образ Алеко с его болезненной раздвоенностью и чувством обреченности, получающий широкое драматургическое развитие. Заключительный раздел звучит как воспоминание о былой любви: тихо и печально проходит напев Земфиры.

На берегу реки расположился цыганский табор: раскинуты шатры, разведены костры, женщины готовят ужин, мужчины мирно беседуют. Вечереет. Среди них умудренный опытом Старик и своенравная Земфира, Молодой цыган и Алеко. В пасторальных тонах выдержан начальный хор цыган «Как вольность, весел наш ночлег». Старик рассказывает печальную историю своей любви к матери Земфиры — Мариуле. Повествование, овеянное грустью, как бы предсказывает развязку событий.

Но покорность чужда властолюбивой душе Алеко: «Да как же ты не поспешил тотчас вослед неблагодарной и хищнику и ей, коварной, кинжала в сердце не вонзил?» — с возмущением восклицает он; в оркестре в это время проходят грозные интонации лейтмотива Алеко у тромбонов. «К чему? Вольнее птицы младость; кто в силах удержать любовь?

Чредою всем дается радость; что было, то не будет вновь»,— отвечают ему Земфира и Молодой цыган.

Всем надоело слушать печальную повесть. Цыгане хотят радости, веселья: томный, обольстительный танец женщин сменяется динамичной пляской мужчин, полной огня, удали, дикой силы. В эту пляску композитор вводит интонации популярного в те годы романса «Перстенек», подчеркивая национальный колорит музыки. Постепенно жизнь табора замирает; в небольшом хоре «Огни погашены» слышатся настороженность, предчувствие надвигающейся беды.

Впервые конфликт героев поэмы обнажается в сцене у люльки: все более мрачным становится Алеко, полна ненависти к опостылевшему мужу Земфира. Ее песня «Старый муж, грозный муж» звучит все более зло, откровенно вызывающе. Яркая характеристика героя дана в каватине, свободно построенном монологе-размышлении, получившем широкую популярность, особенно в исполнении Ф. И. Шаляпина. Напряженное развитие показывает различные эмоциональные грани душевного состояния Алеко: светлые воспоминания о любви и нежности Земфиры сменяются мыслями о ее неверности; оркестровое заключение полно трагической обреченности.

Своеобразной цезурой, предваряющей финальную сцену, служит оркестровое интермеццо — тонкая пейзажная звукопись, тонально неустойчивая, зыбкая, с обилием красочных инструментов. Рассеивается ночная мгла, наступает рассвет. За сценой счастливый Молодой цыган поет восторженный романс.

Стремительно развертывается финал, состоящий из ряда эпизодов,— тревожный дуэт любовников прерывается появлением обезумевшего Алеко: в припадке ревности он убивает их. На крики сбегаются цыгане и видят умирающих и окровавленного Алеко. Завершается опера изгнанием убийцы из табора и печальным траурным шествием. Скорбно звучит в оркестре лейтмотив цыган, обрамляющий оперу.

Премьера «Алеко» состоялась 27 апреля 1893

года — в тот же вечер в Большом театре были показаны первая картина четвертого действия «Ивана Сусанина», третье действие «Руслана» и первая картина второго действия «Пиковой дамы». С успехом шла опера и на следующий день: хороши были известная певица М. А. Дейша-Сионицкая в роли Земфиры и С. Г. Власов в роли Старика. Менее удачен оказался Алеко, созданный Богомиром Корсовым в традициях оперных злодеев.

«Я думаю, что успех зависел не столько от достоинств оперы, сколько от отношения к ней Чайковского, которому она очень нравилась,— рассказывал позднее Сергей Васильевич.— Между прочим, во время одной из репетиций Чайковский сказал мне: „Я только что закончил двухактную оперу «Иоланта», которая недостаточно длинна, чтобы занять целый вечер. Вы не будете возражать, если она будет исполняться с Вашей оперой?“ Он буквально так и сказал: „Вы не будете возражать?“ Ему было пятьдесят три года, он был знаменитый композитор, а я новичок двадцати лет! Чайковский, конечно, присутствовал на премьере „Алеко“, по его настоянию приехал из Петербурга директор театров И. Всеволожский. По окончании оперы Чайковский, высунувшись из ложи, аплодировал изо всех сил: по своей доброте, он понимал, как это должно было помочь начинающему композитору».

Опера «Алеко» получила признание в печати. С. Н. Кругликов отметил в Рахманинове ясно выраженные задатки оперного композитора и подробно рассмотрел его новое сочинение.

В поисках своего пути

После окончания консерватории положение молодого музыканта остается неопределенным. Несмотря на отличное завершение курса, он не получает от В. И. Сафонова приглашения на преподавательскую должность — слишком независимо себя держит, да и инцидент с А. И. Зилоти еще в памяти властного директора. Сергей Васильевич вынужден давать частные уроки не только в течение учебного года, но и летом: в 1892 и 1894 годы он живет в имении Коноваловых Костромской губернии и занимается с их сыном. Хотя обязанности его необременительны, он чувствует себя неуютно, тоскливо, не может сочинять. В первое лето задумывает «Цыганское каприччио», но вскоре откладывает его.

Возвратившись в Москву, Рахманинов поселяется сначала у Сатиных, а в октябре переезжает в меблированные комнаты на Воздвиженке, где было удобное, изолированное помещение и можно было спокойно работать. Там он живет один до мая 1893 года. Материальная неустроенность мешает Сергею Васильевичу полностью отдаться любимому делу, все чаще им овладевают мрачные мысли: «Я как-то постарел душой, я устал, мне бывает иногда невыносимо тяжело»,— пишет он 7 февраля 1893 года Н. Д. Скалон.

Правда, осенью 1892 года выходят из печати первые сочинения Рахманинова — клавир и отдельные номера «Алеко», прелюдия и «Восточный танец» для виолончели и фортепиано, шесть романсов соч. 4. За все это композитор получил от издателя К. А. Гутхейля 500 рублей, которые быстро разошлись на уплату долгов.

Среди романсов того времени замечательные образцы рахманиновской лирики. Одним из лучших является романс «В молчаньи ночи тайной» (слова

А. Фета) — картина весенней ночи, страстное упоение любовью, переполняющей душу, и горестная исповедь. Камерный жанр насыщается свойственным композитору драматизмом, широтой развития; напряженное нарастание сменяется замедленным спадом. Глубоко искренняя эта музыка отражает личные переживания композитора. Романс написан после лета, проведенного в Ивановке, и посвящен Вере Дмитриевне Скалон.

Рахманинову принадлежит наиболее яркое и поэтичное музыкальное воплощение вдохновенных строк Пушкина «Не пой, красавица, при мне»: тонким восточным колоритом овеяна нисходящая мелодия фортепиано с характерным узорчатым орнаментом. Светлой грустью звучит напев, выдержанный в экспрессивных тонах. Через много лет, в 30-е годы композитор добавил в некоторые романсы («В молчаньи ночи тайной», «Не пой, красавица») партию скрипки.

Постепенно расширяется концертная деятельность Сергея Васильевича. 26 сентября 1892 года он принимает участие в симфоническом концерте на открытии Электрической выставки, где с большим успехом исполняет первую часть Четвертого концерта А. Г. Рубинштейна, Колыбельную Ф. Шопена, вальс из «Фауста» Гуно — Листа и на бис впервые свою прелюдию до-диез минор, ставшую сразу знаменитой. «Прелюдия нас поразила,— вспоминала Е. Ф. Гнесина,— в отличие от обычных юношеских опытов, она была совершенно самобытна, обещая в будущем раскрытие огромного композиторского таланта ее автора».

Мрачный, тревожный характер пьесы как бы предвещает «неслыханные перемены, невиданные мятежи». Впервые в творчестве композитора, да и во всей русской музыке XIX века, афористический тематизм был так органично и совершенно претворен сквозь призму колокольных звучаний — то суровых и мужественных, то тревожных и скорбных. «В один прекрасный день прелюдия просто пришла сама собой, и я ее записал. Она явилась с такой силой, что я не мог от нее отделаться, несмотря на все мои усилия»,— говорил Сергей Васильевич. В

осиове пьесы лежит короткий мотив в ннзком регистре: его иабатная звучиость пронизывает всю музыкальную ткань. Этому образу контрастирует жалобиая мелодия на фоие тревожиого перезвоиа колоколов и гудящих басов — тема сомнеиий, душевных страданий. Стремительиые пассажн средией части врываются подобио иарастающей буре: иапряжеиие усиливается, и в момент иаивысшего подъема снова выступает иа первый план осиовиая тема как грозиая, несокрушимая сила. В затухающей коде явствеиио проступают мериые, тяжелые удары колоколов. Несмотря иа небольшие размеры, прелюдия полна сдержаниого пафоса, покоряет широтой замысла, пианнстическим размахом.

До последних лет жизни пианист по настоятельным просьбам слушателей постояиио играл эту пьесу, исключительная ее популярность иногда даже его раздражала. Секретарь Рахмаиинова в Нью-Йорке Дагмара Барклай рассказывала: «Так как к нему постояиио обращались за объясиеииями, чтó ои изображает в своей прелюдин cis-moll, то кончилось тем, что мы прнготовили стереотипный ответ. На вопрос: „Не иаписал ли Рахманинов о человеке, заживо погребеииом в землю, не связана ли прелюдия с нсторией каторжан в Сибири" и т. д., ответ был: „Никакая история с прелюдией ие связаиа, ои просто писал музыку"».

В иачале декабря 1892 года были закончены пьесы-фантазни, в которые вошла и прелюдня до-диез мииор. Различиые по характеру и содержаиию, оии предвосхищают серию аналогичных образов. Это и суровая, мужествеииая «Элегия» с патетическими возгласами, и мягкая, спокойная «Мелодия», близкая последующим картинам русской прнроды, и красочиый, насыщеииый праздничиыми перезвоиами «Полишииель», н сумеречная импрессиоиистическая «Сереиада». В феврале 1893 года пьесы-фантазни были изданы с посвящеиием А. С. Ареискому. Чайковский, озиакомнвшийся с этими произведениями, писал А. И. Зилоти 3 мая 1893 года: «Мие очень также нравятся его фортепианные пьесы, особеиио П р е л ю д и я и M e l o d i e».

В коице 1892 года Сергей Васильевич вместе со

своим другом — певцом и композитором М. А. Слоновым едет в Харьков: в концертах 28 декабря и 27 января они исполняют классический репертуар, а также романсы Рахманинова; общественность тепло принимает молодых музыкантов. Творчество Рахманинова получает все большее признание. 12 февраля 1893 года в московской газете «Новости дня» появляется большая статья А. Амфитеатрова «Московский многообещающий», содержащая краткий обзор произведений композитора. В симфоническом концерте РМО В. И. Сафонов исполняет 19 февраля 1893 года танцы из «Алеко», причем второй номер был по требованию публики повторен. Но особенно широкое признание принесла Сергею Васильевичу, конечно, постановка «Алеко» в Большом театре.

Во время гастролей в Харькове Михаил Акимович Слонов познакомил Сергея Васильевича с представителями местной интеллигенции и, в частности, с Яковом Николаевичем Лысиковым и его женой — Евдокией Никаноровной. Люди преклонного возраста, они прониклись глубокой симпатией к молодому музыканту, особенно еще и потому, что он напоминал им их сына, незадолго до этого скончавшегося. Лысиковы пригласили Рахманинова и Слонова погостить у них летом на даче в небольшом уездном городке Лебедин под Харьковым. Здесь композитор был окружен необыкновенной заботой и вниманием. «Исполняются беспрекословно все мои желания, капризы и т. д.,— писал он Л. Д. Скалон 29 июня 1893 года.— Мне не редкость, если в мою комнату вдруг полетят розы, вообще цветы, букеты, и это все она. Как-то я выразил желание писать свои сочинения в саду. И этого было достаточно, чтобы она схватилась за эту мысль и начала строить мне какую-то башню очень больших размеров с разными вензелями, звездами и т. п.».

Воодушевленный успехом «Алеко» и заинтересованным отношением к его творчеству, Сергей Васильевич с увлечением и творческим подъемом работал в это лето. В Лебедине были написаны: Фантазия (Картины) для двух фортепиано, две пьесы для скрипки и фортепиано (соч. 6), фантазия «Утес», романсы (соч. 8) и Духовный концерт для



Местиость в Новгородской области, где было расположеио имеиие «Онег». Здесь среди живописной природы, иа левом берегу реки Волхов, севериее Ильмень-озера, прошло детство С. В. Рахмаииова. Во время Великой Отечествеииой войны усадьба была разрушеиа фашистами



Аркадий Александрович и Варвара Васильевиа Рахмаиииовы. Дедушка композитора превосходно играл иа фортепиаио и сочиинял, а бабушка отличалась литературиым даровaиием и писала стихи



Петр Иванович Бутаков — дедушка композитора по материнской линии



Любовь Петровна Рахманинова — мать композитора

Василий Аркадьевич Рахманинов — отец композитора





Софья Александровна Бутакова — бабушка композитора

С. В. Рахманинов в детские годы





Любовь Петровна и первая учительница композитора — Анна Дмитриевна Орнатская. 1882 год

П. И. Чайковский и А. И. Зилоти

Московская консерватория в 1880-е годы



С. В. Рахманинов. 1886 год.

Осенью 1885 года С. В. Рахманинов поступает иа
младшее отделеиие Московской консерватории
и поселяется в доме Н. С. Зверева.
На обороте — дарствеииая надпись
М. Л. Пресману, другу и товарищу композитора



Николай Сергеевич Зверев со своими учениками. Слева направо стоят — С. Самуэльсон, Л. Максимов, С. Рахманинов, Ф. Кенеман; сидят — А. Скрябин, Н. С. Зверев, К. Черняев, М. Пресман. Превосходный педагог, Зверев сыграл огромную роль в жизни Рахманинова: он создал тот фундамент, на котором впоследствии выросло изумительное искусство музыканта. «Лучшим, что есть во мне, я обязан ему» *(Рахманинов)*



Антон Григорьевич Рубинштейн.
«По моему мнению, ни один современный пианист даже не приближается к великому Рубинштейну, которого мне приходилось не раз слышать» *(Рахманинов)*
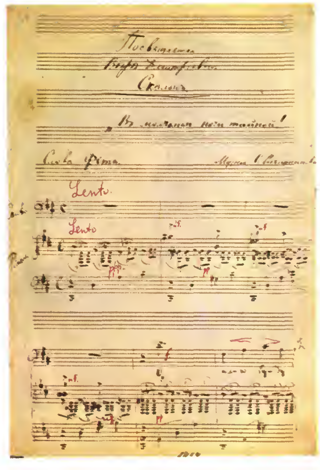


Сергей Иванович Танеев.
«Своим личным примером он учил нас, как жить, как мыслить, как работать, даже как говорить, так как и говорил он особенно, по-танеевски: кратко, метко, ярко» *(Рахманинов)*



Флигель в Ивановке, где обычно жила семья Рахманнновых. «Туда я всегда стремился или на отдых н полный покой, или, наоборот, на усндчнвую работу, которой окружающнй покой благопрнятствует... Положа руку на сердце, должен сказать, что н доныне туда стремлюсь» *(Рахманинов)*



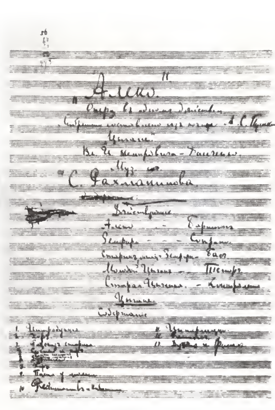
В. Д. Скалон (слева) и Н. А. Сатина. Летом 1890 года «бедный странствующий музыкант» был окружен вниманием и любовью юных родственниц



Романс С. В. Рахманинова «В молчаньи ночи тайной!», автограф, 1890 год



А. С. Аренский со своими учениками-композиторами выпуска 1892 года. Слева направо: Г. Э. Конюс, Н. С. Морозов, А. С. Аренский, С. В. Рахманинов. «В период учения в Московской консерватории по классу фортепиано, я почувствовал внутреннюю потребность сочинять. Так я стал изучать музыкальную науку у профессоров Танеева и Аренского» *(Рахманинов)*



Титульный лист партитуры оперы «Алеко», автограф. С увлечением работал С. В. Рахманинов над своей одноактной оперой по поэме А. С. Пушкина «Цыганы»



ИМПЕРАТОРСКАГО РУССКАГО МУЗЫКАЛЬНАГО ОБЩЕСТВА

МОСКОВСКОЕ ОТДѢЛЕНІЕ И КОНСЕРВАТОРІЯ

ДИПЛОМЪ

Весной 1892 года С. В. Рахманинов окончил Московскую консерваторию по классу композиции.
Ему было присвоено звание свободного художника и как окончнвшему два факультета с отличием прнсуждена Большая золотая медаль. Имя его занесено на Мраморную доску Малого зала.
Дипломная работа молодого композитора — опера «Алеко» — была вскоре после написания поставлена в Большом театре н одобрена П. И. Чайковскнм



С. В. Рахманинов, фотография 1892 года
с дарственной надписью А. А. Лодыженской,
с которой композитора связывали
теплые дружеские отношения



М. А. Дейша-Сионицкая — талантливая исполнительница роли страстной, вольнолюбивой Земфиры в первой постановке «Алеко»





Сцена из оперы «Алеко» Рахманинова. 1893 год



Коистантин Алексеевич Коровии. С картины В. А. Серова. 1891 год

Эскизы костюмов, выполненные К. А. Коровиным
к постановке «Алеко» в Новом театре.
Москва, 1903 год. Старик


Отец Старика.



Земфира



Молодой цыган



Сцена из оперы «Алеко» в постановке 1899 года.
В ролях: Ф. И. Шаляпин (Алеко), М. А. Дейша-Сионицкая (Земфира), И. В. Ершов (Молодой цыган)



Анатолий Андреевич Брандуков, виолончелист, друг С. В. Рахманинова





В Бобылевке. Слева направо: Н. А. Сатина, С. В. Рахманинов, С. А. Сатина, Е. Ю. Крейцер, В. А. Сатин, 1894 год

Сергей Васильевич выразил желание писать свои сочинения в саду, и Лысиковы сейчас же построили ему для этого беседку. 1893 год



С. В. Рахманинов в имении Игнатово с сестрами Скалон, 1897 год

хора а капелла. Фантазия (Картины), получившая позднее название Первой сюиты, состоит из четырех частей, содержание которых определяют заголовки и небольшие стихотворные эпиграфы. Общая концепция произведения раскрывается в показе отдельных эпизодов из жизни человека — юношеские мечтания, любовное томление, скорбные переживания и народное празднество. Объединяет цикл характерная ниспадающая попевка из четырех звуков, эпизодически появляющаяся в первых частях и заполняющая всю музыкальную ткань последних, а также красочное преломление колокольного звона — печального или ликующе-праздничного.

Эпиграфом к Баркароле служит юношеское стихотворение Лермонтова «Венеция». В музыке есть отзвуки импрессионизма и русских причетов: чарующая ночь, плавно скользит по воде гондола, и на фоне тихого плеска слышатся затаенные зовы. В конце первого раздела проходит лейтмотив сюиты, вносящий в умиротворенное звучание нотку горечи и сожаления. В центральном эпизоде слышится песня гондольера, сменяющаяся снова пейзажем южной ночи. Может быть, это воспоминания о жизни в Ивановке в 1890 году?

Для второй картины «И ночь, и любовь...» взяты строки из Д. Байрона. Импрессионистическая звукопись с непрерывностью, текучестью изложения рисует весеннюю природу, когда «в тени ветвей поет влюбленный соловей», «и ветра шум и плеск волны какой-то музыки полны». Легкие всплески фортепиано имитируют ласковый ветерок, слышатся неясные шорохи, трели соловья. Мелодия среднего раздела полна сдержанной страсти и томления и звучит восторженно-упоенно.

Наиболее интересны последние части сюиты, контрастные по содержанию. Третью часть предваряет эпиграф из стихотворения Ф. И. Тютчева «Слезы», неоднократно привлекавшего внимание русских композиторов. Тихо, медленно, как капли горьких слез, падают звуки мерной попевки. В годы жизни за рубежом Рахманинов говорил: «Одно из самых дорогих для меня воспоминаний детства связано с четырьмя нотами, вызванивавшимися

большими колоколами Новгородского Софийского собора, которые я часто слышал, когда бабушка брала меня в город по праздничным дням. Звонари были артистами. Четыре ноты складывались во вновь и вновь повторяющуюся тему, четыре серебряные плачущие ноты, окруженные непрестанно меняющимся аккомпанементом. У меня с ними всегда ассоциировалась мысль о слезах. Несколько лет спустя я сочинил сюиту для двух фортепиано, в четырех частях, раскрывающих поэтические эпиграфы. Для третьей части... я тотчас нашёл идеальную тему — мне вновь запел колокол Новгородского собора».

Попевка подвергается различным преобразованиям: диатоническая последовательность насыщается хроматизмами, дублируется; неизменным остается только ритм — ровное движение, слышное сквозь толщу непрерывно меняющейся фактуры. Эти «плачущие» ноты звучат с роковой обреченностью, как своеобразное memento mori (помни о смерти.— *лат.*). Траурная кода завершает изложение.

В четвертой части все залито ослепительным светом, звенит радостью, ликованием — это «Светлый праздник» с эпиграфом из стихотворения А. С. Хомякова.

Тематизм финала основан на колокольных звучаниях; из лейтмотива композитор взял три звука и мастерски разработал их. Радостный звон малых колоколов сопровождается мощными ударами больших и ликующим старинным напевом, сливающимся со звенящей фактурой. Впервые с таким размахом воспроизводит Рахманинов картину русской колокольной стихии.

В середине сентября 1893 года Сергей Васильевич присутствовал на музыкальном вечере у С. И. Танеева. Атмосфера этого собрания, по воспоминаниям М. М. Ипполитова-Иванова, была напряженной: Л. Конюс и Танеев играли новую симфонию Чайковского в аранжировке Конюса. Петр Ильич нервничал и все время прерывал исполнителей замечаниями. Обстановка несколько разрядилась, когда Рахманинов познакомил слушателей с фантазией «Утес», которая сразу понравилась Чайковско-

му своей красочностью. Он даже предложил исполнить это произведение во время турне по Европе.

«Утес» впервые прозвучал 20 марта 1894 года в симфоническом собрании РМО под управлением В. И. Сафонова. Успех был огромный, и произведение по просьбе публики было повторено. Эпиграфом фантазии служат начальные строки стихотворения Лермонтова «Ночевала тучка золотая на груди утеса-великана...». В то же время на печатном экземпляре, подаренном композитором Чехову, имеется надпись: «Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, автору рассказа „На пути“, содержание которого с тем же эпиграфом служило программой этому музыкальному сочинению. 9 ноября 1898 года».

В своем рассказе Чехов рисует встречу одинокого, немолодого уже человека с девушкой, которая, казалось бы, могла его понять и полюбить: «Долго стоял он как вкопанный и глядел на след, оставленный полозьями. Снежинки жадно садились на его волоса, бороду, плечи... Скоро след от полозьев исчез, и сам он, покрытый снегом, стал походить на белый утес, но глаза его все еще искали чего-то в облаках снега».

Унисон виолончелей и контрабасов в низком регистре, сопровождаемый фаготами, рисует образ угрюмого утеса-великана, как бы застывшего в своем трагическом одиночестве. На мягком tremolo струнных появляется нежная, грациозная мелодия флейты, кокетливо перекликающаяся с попевками кларнета. Это образ тучки золотой, овеянной свежестью и чистотой. И как будто что-то дрогнуло в душе утеса — появляется тема любви. В последующем музыкальном развитии основные образы фантазии заметно преобразуются: мотив утеса звучит все тревожнее, взволнованнее; томная попевка любви превращается в плясовой напев; неустойчиво, зыбко мелькает капризный напев тучки. Затем восстанавливается более сдержанное движение; легкая зыбь струнных в верхнем регистре рисует сцену прощания. Тяжелая тоска охватывает покинутого: чуть слышна тема любви, прерываемая рыданиями. И в конце снова неподвижен облик старого утеса.

Среди композиций лебединского лета был еще Духовный концерт, прозвучавший впервые 12 декабря 1893 года в исполнении Синодального хора под управлением В. С. Орлова. Сам композитор считал его «довольно приличных качеств, но, к сожалению, мало духовных», что отмечалось и в рецензиях.

Творчество композитора продолжает интенсивно развиваться. Известность его растет. В первой половине 1893 года композитор пишет шесть романсов на стихотворные переводы недавно скончавшегося поэта-демократа А. Н. Плещеева. Среди них и страстный монолог «Дума» (из Т. Г. Шевченко), и патетическая «Молитва» (из И. В. Гёте), и отточенные по музыкальному языку миниатюры — «Речная лилея», «Дитя! Как цветок ты прекрасна» и «Сон» (из Г. Гейне). Особенно хорош по глубине чувства, лаконизму и совершенству формы последний романс. В стиле русской песни написан скорбный причет «Полюбила я на печаль свою» (из Шевченко), звучащий то взволнованно, то покорно и обреченно.

В октябре в Киеве был поставлен «Алеко», причем на первых двух спектаклях композитор дебютировал в роли дирижера. Опера шла в один вечер с «Паяцами» Р. Леонкавалло. Успех был большой, хотя на первом представлении артисты, исполнявшие дуэт Земфиры и Молодого цыгана, «забыли роли и провалили <...> добрую половину столь красивого номера».

Осень 1893 года принесла Рахманинову тяжелые потери. В ночь на 30 сентября неожиданно скончался Николай Сергеевич Зверев. Хоронила его вся музыкальная Москва. «Ужасно жалко. С каждым годом старая консерваторская семья редеет и недосчитывается всех своих ,,могиканов". Вместе с этим на свете остается одним хорошим человеком меньше. Грустно и жалко»,— писал Сергей Васильевич 3 октября сестрам Скалон. А в октябре после возвращения из Киева его ошеломило известие о смерти Чайковского. Под впечатлением тяжелой утраты он начал писать Элегическое трио «Памяти великого

художника», страшно «мучился, был болен душой», пока не кончил его 15 декабря.

Элегическое трио ре минор — одно из самых ярких и вдохновенных сочинений Рахманинова юношеских лет. Своей трагедийной концепцией, суровостью колорита оно продолжает тенденции, намеченные в третьей части Первой сюиты, и предвосхищает Первую симфонию. В трио композитор воскрешает и последовательно развивает традиции старинного русского пения с его вокальной природой, свободой метроритма, с его вариантно-попевочным развертыванием музыкальной ткани и с бесконечной мелодией, обогащая тем самым русскую музыку конца XIX — первой половины XX века искусством монодических средневековых жанров. В основе мелодии трио лежат небольшие попевки, построенные на поступенных ходах с интонационным и ритмическим варьированием мотивов. Эти приемы в дальнейшем составят характерную особенность творческого почерка композитора, индивидуального стиля его письма.

После первого же исполнения трио получило признание музыкальной общественности, хотя новаторские особенности его стиля не сразу были правильно поняты современниками. Даже такой проницательный музыкант, как С. И. Танеев, только после Второго фортепианного концерта оценил самобытность творческого почерка композитора.

В трио три части. Наиболее значительна по содержанию первая, пронизанная горечью невозвратимой утраты. Первая тема ее построена на небольшой попевке, которая подвергается различным преобразованиям и модификациям, принимает мажорный или минорный облик, насыщается хроматизмами, получает ту или иную жанровую окраску. Попевка эта звучит то тревожно, как причет, то величаво-скорбно, как похоронное пение, то грозно, как тема рока, или печально, как элегическая песня.

Медленно движется траурный кортеж. Гулким басам и густо насыщенным аккордам отвечают «четыре серебряные плачущие ноты» — удары погребального колокола. Мелодия фортепиано, подхваченная виолончелью и скрипкой, разрастается в

экспрессивную кантилену. Первая тема сменяется второй, более сдержанной. Это образ всенародного горя, переходящий затем в торжественно-величавый колокольный звон.

В сферу воспоминаний несколько уводит лирический эпизод среднего раздела, который, однако, вскоре внезапно обрывается. Его сменяет поступь траурного шествия, причеты перерастают в похоронное пение, колокольные звоны.

Вторая часть трио написана в форме свободных вариаций. Песенная тема воскрешает в памяти образ любимого композитора и друга. В вариациях она подвергается преобразованиям, принимает иногда определенный жанровый облик (скерцо, ноктюрн), но это лишь небольшие островки света, остальные эпизоды наполнены внутренней тревогой, душевной скорбью. Уже в первой вариации обнаруживается близость темы к лейтмотиву первой части, но особенно сгущаются мрачные краски в четвертой вариации, после чего колорит все больше темнеет.

В финале восстанавливаются настроение и отчасти тематизм первой части: душевное смятение, отчаяние, порывы скорби приводят к экспрессивному взрыву. Вторая тема воссоздает картину траурного кортежа с приглушенными аккордами, ниспадающими хроматизмами. В значительно расширенном и преображенном виде предстают темы во втором разделе: нагнетание напряжения выливается в кульминацию с колокольным звоном. И снова печальное шествие, «плачущие ноты». Как и Чайковский в своем трио, Рахманинов в конце цикла проводит главную партию первой части, но в более насыщенном звучании. Завершается трио старинным песнопением.

С каждым годом творчество композитора становится все более популярным, его фортепианные и симфонические произведения исполняют прославленные музыканты, студенты консерватории. Все чаще Рахманинов выступает и сам в концертах, сольных и смешанных. Слышавший его в 1894 году Р. М. Глизр вспоминал: «Играл он удивительно, обладая в высшей степени умением гипнотического

воздействия на слушателей. Уже тогда это был подлинный кудесник фортепиано».

30 ноября 1893 года в Малом зале Благородного собрания в концерте П. А. Пабста состоялось первое исполнение Фантазии для двух фортепиано. Сюита была тепло встречена музыкальной общественностью и 31 января повторена в авторском концерте Сергея Васильевича, где прозвучали также Элегическое трио ре минор, фортепианные пьесы соч. 3 и соч. 10 и романсы — «Давно ль, мой друг» и «Полюбила я» (пела Е. Лавровская). Огромное впечатление произвело на слушателей Элегическое трио. «Вдохновенно сыгранное автором и его друзьями Ю. Э. Конюсом и А. А. Брандуковым, оно подавило своей выразительной силой, захватило напряженностью эмоционального тока, которым была предельно насыщена эта музыка в их передаче,— писал А. В. Оссовский.— Вслед за трио увлекла юношеской свежестью мыслей ... образностью, привольным полетом творческого воображения Фантазия (Картины), исполненная на двух роялях композитором и П. А. Пабстом с идеальной законченностью ансамбля».

Фантазия и Элегическое трио часто исполнялись в концертах и на музыкальных вечерах. Тем не менее трио не удовлетворяло композитора, и он неоднократно обращался к нему и вносил в текст исправления и сокращения.

В этом же концерте прозвучали впервые «Мелодия», «Юмореска», «Романс» и «Мазурка» из «Салонных пьес», предназначенных в основном для домашнего музицирования. В цикл входят также «Ноктюрн», «Вальс» и поэтичная «Баркарола». В 1940 году Рахманинов сделал новую редакцию «Юморески», отличающуюся большим блеском изложения, терпкостью и остротой гармоний.

В конце 1894 года после переезда в Петербург А. С. Аренского завязываются дружеские связи Рахманинова с петербургскими музыкантами. Римский-Корсаков включает в программу своего концерта «Пляску женщин» из «Алеко», Рахманинов посвящает ему фантазию «Утес». В январе 1895 года Сергей Васильевич показывает в беляевском кружке

свою сюиту. «За второй рояль посадили Феликса [Блуменфельда]. Только он один умел так превосходно читать с листа. Я играл партию первого фортепиано наизусть,— вспоминал композитор.— Все были там — Лядов, Римский-Корсаков — и слушали очень внимательно: мне казалось, что им нравилось. Римский все время улыбался. Потом они стали хвалить меня, а Римский сказал: „Все хорошо, только в конце, когда звучит мелодия «Христос воскресе», лучше было бы ее изложить отдельно, и лишь во второй раз с колоколами"... Я был глуп и самонадеян, в те времена мне был только 21 год,— поэтому я пожал плечами и сказал: „А почему? Ведь в жизни эта тема всегда появляется вместе с колоколами?"— и не изменил ни одной ноты. Только позднее я понял, как была правильна критика Римского-Корсакова. Я лишь постепенно постиг подлинное величие Римского-Корсакова и очень жалел, что никогда не был его учеником».

Несмотря на видимый успех и известность, материальное положение Рахманинова продолжает оставаться неопределенным. Концерты носят случайный характер, опера «Алеко» больше не ставится. Осенью 1894 года Сергей Васильевич поступает на службу преподавателем теории музыки в Мариинское женское училище, чтобы иметь хоть какой-то постоянный заработок; кроме того, пятилетний педагогический стаж освобождает его от воинской повинности. После лета 1894 года, проведенного опять в имении Коноваловых и частично в Ивановке, Рахманинов поселяется у своего друга Ю. С. Сахновского, а затем переезжает к Сатиным. С осени 1895 года он обосновывается на Арбате в Серебряном переулке в доме Погожевой, где живет до 1899 года.

В училище композитор часто играет на открытых вечерах, аккомпанирует хору. В течение 1895—1896 годов он пишет Шесть хоров для женских (или детских) голосов. Хоровая фактура в них выдержана в несколько упрощенном складе, хотя за кажущейся простотой чувствуется рука талантливого мастера. Сам композитор отмечал сложность мелодии в этих пьесах, «которые, между прочим, ни один дети не

споют». В сборнике преобладает светлая лирика, легкая грусть лишь оттеняет юношески непосредственное восприятие жизни. Открывает сборник миниатюрная приветственная кантата «Славься» (слова Н. А. Некрасова). Ее торжественное звучание сменяет тихий пейзаж «Ночка» (слова В. Н. Лодыженского) с доносящейся издалека «унылой песней, омраченной слезой»; постепенно мрак рассеивается, колорит светлеет, тусклые краски уступают место образам «зорьки алой» и «ликующего дня». В хоре «Сосна» (слова М. Ю. Лермонтова) снова, как и во многих предыдущих произведениях композитора, показаны тема одиночества и мечта о счастье: состояние полусна, легкой дремы сменяется сновидениями, грезами. Настроение тишины и внутренней гармоничности природы вносит хор «Задремали волны» (слова К. Романова): тонкая импрессионистическая звукопись зыбка и переливчата. В стиле народных песен городского склада выдержан детский хор о птичке «Неволя» (слова Н. Г. Цыганова). Завершает сборник светлый поэтический гимн «Ангел» (слова Лермонтова) с его парящей легкостью и воздушностью.

В конце 1895 года Сергей Васильевич отправляется в гастрольную поездку по городам Западной России и Польши с итальянской скрипачкой Терезиной Туа. 22 ноября они выступили в Москве в симфоническом концерте Рудольфа Буллериана — здесь впервые прозвучало под управлением автора «Каприччио на цыганские темы», новое произведение композитора типа попурри.

Музыкальные образы Востока с их завораживающей экспрессивностью, пряными, томными звучаниями и неторопливостью в развертывании ткани со времен Глинки прочно вошли в русскую классику. Стали традиционными способы создания ориентального колорита, показа тех или иных восточных образов или сцен, выработаны характерные мелодико-ритмические формулы, способы имитации тембров восточных инструментов. С последней трети XIX века эти приемы проникают в симфонии, концерты и в инструментальные сочинения русских композиторов, казалось бы, по содержанию не име-

ющие отношения к восточной тематике. В творчестве Бородина и особенно Рахманинова русский ориентализм получает своеобразное преломление — углубляется синтез русского и восточного элементов, ориентальные приемы используются как определенные средства выразительности, нередко сочетаясь с древнерусским мелосом.

На собственно восточную тематику у Рахманинова произведений немного, но темы его симфоний, концертов, фортепианных пьес и романсов нередко пронизаны этими специфическими интонациями.

«Каприччио на цыганские темы» представляет собой блестящую оркестровую пьесу для большого симфонического оркестра, отличающуюся рапсодичностью, импровизационностью изложения. Народные цыганские напевы претворены композитором, как всегда, творчески свободно. В основу произведения положена песня, которую Сергей Васильевич любил слушать в исполнении Надежды Александровой. Постепенно рождаясь из ритма литавр и задумчивых зовов деревянных инструментов и валторн, она звучит сначала приглушенно со скорбным пафосом. В последующем развитии печальный напев преобразуется то в быстрое скерцо, то в вихревую пляску. Первую тему сменяет грациозная мелодия флейты, в ней проскальзывают мотивы «Цыганочки». Но вот пробиваются задорные нотки, разрастающиеся в плясовой напев с гулкими басами, звоном ударных. В момент наивысшего подъема в медленном темпе проходит лейтмотив цыган из оперы «Алеко».

Осенью 1896 года были написаны Двенадцать романсов и Шесть музыкальных моментов. В вокальном сборнике соч. 14 на стихотворения различных русских поэтов преобладает любовная лирика. Ярко проявился рахманиновский почерк в светлой акварельной зарисовке «Островок» (слова К. Д. Бальмонта из Шелли). Неторопливо развертывается мелодия на фоне уходящего вниз баса, что придает звучанию перспективность и широту. Кажется, будто нежащийся в полудреме зеленый островок с чуть плещущими вокруг волнами пронизан лучами солнца, полон жизни, «дышит».

Совсем иного плана «Весенние воды» (слова

Ф. И. Тютчева) — стихийный порыв пробуждающейся природы, картина весеннего половодья: слышится веселый гомон потоков, рек и ручейков, ликующе звенит воздух. Стремительные, бурлящие пассажи фортепиано с вздымающимися и рассыпающимися волнами, гимническая мелодия, пронизанная зовами, кличами, чередуются с лирическими эпизодами. В начале XX века этот романс воспринимался передовыми слоями русского общества как призыв к борьбе, к подъему общественного самосознания. В повторении слов «Весна идет» слышалось ожидание освобождения от векового гнета.

В отличие от более ранних фортепианных пьес, Музыкальные моменты не имеют программных заголовков, хотя и прослеживаются жанровые истоки некоторых из этих виртуозных композиций — элегия, баркарола, гимн и т. п.

Подлинным трагизмом насыщен замечательный Музыкальный момент си минор, написанный под впечатлением смерти друга и двоюродного брата композитора Саши Сатина. Суровая попевка в низком регистре сдержанна и экспрессивна: кажется, будто мужской хор или дуэт тромбонов оплакивает невозвратимую утрату.

К лучшим произведениям сборника относится Музыкальный момент ми минор, отличающийся мужественным, волевым тоном — с мятежными призывами, бурлящими ритмами, душевной встревоженностью. Есть в этой музыке окрыленность и вера в торжество светлого начала. А. Б. Гольденвейзер вспоминал, что пьеса была написана Рахманиновым как классная работа еще во время занятий у Аренского.

Знаменательным событием в творческой биографии Рахманинова стала его Первая симфония, в которой во многом определились черты зрелого симфонизма композитора. В то же время с этим произведением связаны самые тяжелые переживания молодого музыканта. Начал работать Сергей Васильевич над симфонией в январе 1895 года, а в августе она уже была закончена. Ее первыми слушателями были друзья и товарищи по консерватории, а также С. И. Танеев, у которого обычно

собирались композиторы. Присутствовавший при этом Л. Л. Сабанеев вспоминал, что ему сразу понравилась сумрачная оригинальность гармоний симфонии, но Сергей Иванович не был удовлетворен. Ему казалось, что старинным мелодиям, положенным в ее основу, не хватает характера, определенности колорита. Тем не менее он посоветовал Рахманинову послать партитуру в Петербург для исполнения в «Русских симфонических концертах».

Высоко оценил новое произведение композитора дирижер А. Б. Хессин. «Я был убежден, что Симфония произведет большое впечатление и ее исполнение пройдет с значительным успехом,— писал он,— вдохновение в ней бьет ключом, мысли льются одна за другой, достигая большой глубины, и, главное, ясность изложения, простота и сжатость формы изумительные».

Единственное при жизни Рахманинова исполнение симфонии состоялось 15 марта 1897 года в Петербурге и привлекло внимание широкой музыкальной общественности. На концерте присутствовали Н. А. Римский-Корсаков, В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, М. П. Беляев; из Москвы приехали С. И. Танеев, М. А. Слонов, Ю. С. Сахновский, Н. А. Сатина, Е. Ю. Крейцер и другие. «Сережа забрался на витую лестницу, ведущую из зала на хоры. Глазунов флегматично стоял у дирижерского пульта и так же флегматично провел Симфонию. Он ее провалил,— вспоминала Л. Д. Ростовцева-Скалон.— Кюи все время качал головой и пожимал плечами. Стасов и Беляев неодобрительно переглядывались... А наш бедный Сережа корчился на лестнице и не мог себе простить, что не сам дирижировал своим произведением, а поручил его исполнение Глазунову».

В прессе появились резкие, несправедливые выпады в адрес московского композитора, особенно отличился в этом отношении Кюи. Произведение называли «декадентским», обвиняли Рахманинова в крайнем модернизме, в поисках «новых форм, небывалых выражений», даже в отсутствии национального колорита. Правда, наряду с отрицательными были и положительные отзывы. Так, Н. Ф. Финдей-

зен писал: «Ядром [концерта] явилась d-moll'ная симфония Рахманинова, не совсем удачно переданная, а потому далеко не понятая и не оцененная публикой. Это произведение, заключающее в себе немало порывов, стремлений найти новые краски, новые темы, новые образы, все же производит впечатление чего-то недосказанного, неразрешенного, [хотя] некоторые страницы ее кажутся далеко не посредственными. Первая часть и особенно бешеный финал с заключительным Largo — обе части заключают в себе много прекрасного, нового и даже вдохновенного».

Роковое 15 марта 1897 года Сергей Васильевич запомнил на всю жизнь. Как только симфония окончилась, он стремглав выбежал на улицу и долго ездил по притихшим улицам Петербурга, а затем уехал в Москву, по дороге заглянув в Новгород, к бабушке, которую видел тогда в последний раз.

Дома Рахманинов принялся было за новую симфонию, но душевное состояние его было таким тяжелым, что он не мог работать. В мае сестры Скалон увезли Сережу к себе в имение Игнатово, где заботливо ухаживали за ним. Постепенно здоровье композитора стало восстанавливаться, но сочинять он еще долго не мог. В апреле 1917 года композитор писал Б. В. Асафьеву: «До исполнения симфонии был о ней преувеличенно высокого мнения. После первого прослушивания — мнение радикально изменил. Правда, как мне уже теперь только кажется, была на середине. Там есть кой-где недурная музыка, но есть и много слабого, детского, натянутого, выспреннего... Симфония очень плохо инструментована и так же плохо исполнялась (дирижер Глазунов). После этой симфонии не сочинял ничего около трех лет. Был подобен человеку, которого хватил удар и у которого на долгое время отнялись и голова и руки... Симфонию не покажу и в завещании наложу запрет на смотрины...» Автограф партитуры до последнего времени не обнаружен, очень возможно, что автор его уничтожил. Уже после смерти Рахманинова советские музыканты — А. В. Оссовский, А. В. Гаук и Б. Г. Шальман — разыскали сохранившиеся в библиотеке Ленинград-

ской консерватории в фондах М. П. Беляева оркестровые партии симфонии и, руководствуясь первоначальными эскизами и четырехручным переложением, сумели восстановить партитуру. Возрожденное детище Рахманинова прозвучало снова 17 октября 1945 года в Большом зале Московской консерватории под управлением А. В. Гаука, а через два года партитура симфонии была издана. С тех пор незаслуженно забытое сочинение получило новую жизнь в Советском Союзе и за рубежом.

В Первой симфонии ярко проявляется эпическое начало, идущее от древнерусского искусства, и его преломления в творчестве петербургских композиторов. Своеобразная, во многом новаторская по стилю и содержанию симфония воскрешает стихию знаменного распева с его плавными, поступенными ходами, с оригинальными приемами вариантного развития гласовых попевок. Музыка эта как бы «овеяна чарами дремучих новогородских лесов» и заставляет вспомнить произведения П. И. Мельникова-Печерского, М. П. Мусоргского.

Сергей Васильевич отдавал себе отчет в новаторской направленности симфонии: «...Эта симфония если и не декадентская, как пишут и как понимают это слово, то действительно немного „новая". Значит, ее уж нужно сыграть по точнейшим указаниям автора, который, может быть, помирил бы хоть этим немного себя с публикой и публику с произведением (то есть произведение для публики было бы в этом случае более понятно)». Посвящена симфония А. А. Лодыженской, а эпиграфом взяты те же слова, что стоят в романе Л. Н. Толстого «Анна Каренина» — «Мне отмщение, и Аз воздам».

Симфония монотематична. В основе всех ее четырех частей лежат однотипные попевки, ритмы. Красной нитью пронизывает музыкальную ткань напев, своего рода лейтмотив, придающий композиции органическую целостность и единство. Правда, Рахманинов не оставил сведений о происхождении этого напева — является ли он подлинным или сочинен им самим? Но это и не существенно: с детства глубоко постигнув своеобразие старинных песнопений, он умел создавать мелодии, которые

трудно было отличить от заимствованных. Лейтмотив служит источником основных образов симфонии и в результате мелодических, метроритмических, темповых и фактурных преобразований принимает различные облики. В наиболее напряженные моменты подчеркивается его близость к средневековому песнопению "Dies irae" («День гнева»).

Первая часть — тематический и драматургический узел симфонии, концентрирующий основные образы, подчеркивающий трагический конфликт между ними. После звучного возгласа духовых медленно проходит у струнных тема справедливого возмездия — лейтмотив произведения. В главной партии, построенной на той же теме, солирующий кларнет ведет суровое эпическое повествование. Нежная изысканно-прихотливая побочная партия вызывает у некоторых исследователей ассоциации с страдающим женским образом — слышатся жалобные стоны, всплывающие в дальнейшем во всех частях симфонии.

Решительно, властно начинает та же тема разработку. Последовательное изложение ее в различных голосах (фугато) переходит в свободное развитие — мотив то тонет в стихии беспокойно вьющихся попевок, тревожных возгласов, то всплывает на поверхность мелодической волны; как скорбный стон израненной души слышатся причеты у деревянных. На гребне кульминации тема звучит на фоне колокольных звонов.

Вторая часть — стремительное скерцо, сумеречные тоны которого рождают сказочные образы: кажется, что встает темный, дремучий лес, шелестящий листвой или угрожающе выпрямляющийся во весь свой гигантский рост; всплывают песни — удалые, молодецкие или полные тоски и печали. Скерцо поражает монолитностью при многоплановости музыкальной ткани. Начальная песенная попевка, выросшая из лейтмотива симфонии, играет роль рефрена, который неоднократно повторяется. В среднем разделе напряжение нарастает: колючие, острые ритмы тонут в стремительном, завораживающем вихре. И только призывный клич труб прорезает звучность оркестра. После репризы в заключе-

нии еле слышно проходит лейтмотив, все больше сближаясь с «Dies irae».

Третья часть — картина северной русской природы, пленяющая своей неприхотливой красотой: как бы расстилаются вдали поля, реки и озера, овеянные утренней свежестью. Меланхолическая мелодия кларнета напоминает русские песни, задушевные напевы Чайковского. Правда, по мере развития в ней появляется какой-то болезненный излом, истома страдания. Первый раздел Larghetto выдержан в тонких, пастельных тонах камерного оркестра. В среднем разделе появляются мрачные полуфантастические образы, оцепенелые гармонии, неясные арабески. Кажется, что откуда-то из глубин зачарованного «волшебного» озера доносится угрожающий гул, вздымаются воды. Постепенно мрак рассеивается, светлая тема пробивается сквозь толщу грузных аккордов. В репризе мелодия обвивается, как кружевом, многочисленными подголосками. Но заключение опять полно мрака, безысходности.

Кульминация симфонии — финал. Здесь получает окончательное разрешение драматургический конфликт — утверждается победа сил возмездия. Открывается финал стремительной поступью торжественного и в то же время яростного марша с фанфарами труб. В эпизодах мелькают странные образы-маски — то грузное шествие, то полетное скерцо. Томная побочная партия завершает развитие лирических образов симфонии — мелодия звучит широко и насыщенно с напряженным нарастанием. В ней уже нет хрупкости и проникновенной трогательности побочной партии, хотя нет еще и утверждающего пафоса гимнических тем. В разработке завершается напряженная борьба с силами мрака. Реприза и особенно скорбная кода (Largo) полны трагической безысходности и отчаяния измученного сердца, для которого нет больше светлых надежд, радостных порывов, веры в счастье.

«Жить мне становилось все труднее и труднее,— писал Сергей Васильевич в «Воспоминаниях».— У меня было несколько уроков, и я пытался — без большого успеха — найти ангажемент в качестве

пианиста. Так я пробивался в течение двух или трех лет, как вдруг, совершенно неожиданно, я получил необыкновенное предложение в совершенно иной области». В середине сентября 1897 года Рахманинова пригласили в московскую Русскую частную оперу С. И. Мамонтова на должность второго дирижера (первым был итальянец Е. Д. Эспозито).

Известный меценат, организатор и руководитель театра Савва Иванович Мамонтов сыграл заметную роль в развитии русского искусства. Он отличался широтой взглядов, разносторонней эрудицией — занимался живописью, скульптурой, музыкой, писал пьесы и выступал в них как актер. Сергей Васильевич вспоминал: «Мамонтов был рожден режиссером, и этим, вероятно, объясняется, почему его главный интерес сосредоточился на сцене, декорациях и на художественной постановке. Он выказал себя в этой области настоящим мастером и специалистом дела и окружил себя такими талантливыми сотрудниками, как художники Серов, Врубель и Коровин», создавшими новый русский стиль. Многие произведения национальной классики, как и зарубежные оперы, получили в его театре высокохудожественное сценическое воплощение. Здесь выступили впервые замечательные мастера сцены — Ф. И. Шаляпин, Н. И. Забела-Врубель, А. В. Секар-Рожанский, Н. А. Шевелев, П. С. Оленин.

Сергей Васильевич пробыл в театре недолго — с октября 1897 по февраль 1898 года — и провел за это время около тридцати спектаклей. Среди них — «Русалка», «Кармен», «Рогнеда», «Миньона», «Аскольдова могила», «Майская ночь». Яркое дарование молодого дирижера было сразу замечено московской общественностью, хотя на первой репетиции — это была опера «Иван Сусанин» Глинки — произошел неприятный для дебютанта инцидент. Рахманинов не подавал знаки вступления певцам, и они стали расходиться с оркестром. В тот же вечер Сергей Васильевич, понаблюдав за дирижерской палочкой Эспозито, понял свою ошибку и 12 октября уже успешно дебютировал оперой «Самсон и Далила» Сен-Санса. «...Рахманинов твердо и решительно взял в руки бразды правления оркестром и не

замедлил показать, какие богатые дирижерские способности кроются в нем,— писал рецензент „Московских ведомостей“.— Прежде всего — оркестр звучит у него совсем особенно: мягко, не заглушая пения, и в то же время до мелочей тонко, точно это специально симфоническая музыка, а не оперный аккомпанемент. Главная заслуга Рахманинова в том, что он сумел изменить оркестровую звучность Частной оперы до неузнаваемости! ...Публика оценила Рахманинова и в течение всего вечера многократно вызывала его».

Тем не менее постоянная спешка и небрежность в работе не удовлетворяли музыканта, а в должности второго дирижера он не мог добиться необходимой дисциплины оркестрантов и певцов. Вспоминая о своей работе в театре, Рахманинов писал: «Что касается чисто музыкальной стороны предприятия, то есть оркестра и хора, то ими Мамонтов интересовался меньше... Все эти характерные особенности мамонтовской антрепризы бросались в глаза в каждом представлении: всегда очень интересная, свежая и оригинальная постановка и в то же время недостаточно срепетированный оркестр, плохо разученные хоры и множество мелких дефектов». Кроме того, работа дирижера требовала полной самоотдачи и мешала заниматься композицией, к которой Сергея Васильевича снова потянуло. Поэтому в феврале Рахманинов не поехал с артистами на гастроли.

Работа в театре дала композитору много полезного: он приобрел настоящую дирижерскую технику и подружился с Шаляпиным. «...Это я считаю одним из самых сильных, глубоких и тонких художественных переживаний всей моей жизни»,— писал он позднее. Дружеские контакты с артистами Рахманинов поддерживал долгое время и после ухода из театра, а с Шаляпиным — всю жизнь. Лето 1898 года он провел в Путятино Владимирской губернии — в имении певицы Татьяны Спиридоновны Любатович, где собралось артистическое общество и куда приезжал и С. И. Мамонтов. Здесь Рахманинов разучивал с певцами новые арии, а с Шаляпиным занимался также теорией, гармонией и историей музыки. Это не мешало Сергею Васильевичу принимать

активное участие во всех увеселениях молодежи — в походах за грибами, прогулках, вечерних беседах.

Осенью по инициативе Мамонтова композитор вместе с артистами театра совершил поездку по южным городам России. Однажды после концерта в Ялте, на котором он аккомпанировал Шаляпину, состоялась знаменательная встреча с А. П. Чеховым. Когда толпа восторженных поклонников окружила Шаляпина, к молодому пианисту, на которого никто не обращал внимания, подошел Чехов со словами: «Я все время смотрел на вас, молодой человек, у вас замечательное лицо — вы будете большим человеком». Рассказывая об этом эпизоде Е. К. Сомовой, Рахманинов добавлял: «Умирать буду — вспомню об этом с гордой радостью». С тех пор Рахманинова связывали с Чеховым нежные дружеские отношения; творчество великого писателя всегда было ему близко и дорого.

Состояние здоровья Сергея Васильевича постепенно улучшалось, нервная система укреплялась. Осень и зиму 1898 года он проводит по совету врача в Путятино. В тишине, покое и полном уединении он много гуляет в обществе трех великолепных сенбернаров, отдыхает, старается сосредоточиться, работает над Вторым концертом. Тематизм произведения выкристаллизовывается в процессе глубокой душевной борьбы — от трагизма Первой симфонии композитор приходит к суровой драме о России, пронизанной мужественным пафосом и верой в светлое будущее. Изредка Рахманинов ездит в Москву — дает уроки своим ученикам или советуется с врачом о здоровье.

Весной 1899 года по приглашению Лондонского филармонического общества Рахманинов выезжает на гастроли за границу. Его уже знают в Англии как автора прелюдии до-диез минор, Первого концерта и Элегического трио, с которыми познакомил европейских слушателей А. И. Зилоти. Прелюдия была издана и пользовалась огромной популярностью и в оригинале и в переложении для эстрадного оркестра Уильяма Лоррена. Концерт молодого музыканта в Лондоне прошел с большим успехом — были исполнены прелюдия, «Элегия» и под управлением

Рахманинова его фантазия «Утес». Многочисленные рецензенты высоко оценили мастерство пианиста и отмечали, что «игра Рахманинова была настоящим откровением по вдохновению и красоте звучания».

В дни пушкинских торжеств в петербургском Таврическом дворце состоялась постановка «Алеко». Композитор неохотно согласился на ее исполнение. «Мне кажется, что для такого торжества я бы мог написать специально что-нибудь более достойное постановки, чем ,,Алеко"»,— писал он 17 апреля А. С. Аренскому. Исполнение оперы было прекрасное: в нем приняли участие хор и балет Мариинского театра и Придворный оркестр под управлением Г. И. Верлиха. Земфиру пела опять М. Дейша-Сионицкая, Старика — Я. Фрей, Молодого цыгана — И. Ершов. Но особенно был хорош в заглавной роли Шаляпин: «...Алеко, от первой до последней ноты, пел великолепно. Оркестр и хор были великолепны. Солисты были великолепны, не считая Шаляпина, перед которым они все, как и другие, постоянно, бледнели. Этот был на три головы выше их. Между прочим, я до сих пор слышу, как он рыдал в конце оперы,— писал Сергей Васильевич М. А. Слонову.— Так может рыдать только или великий артист на сцене или человек, у которого такое же большое горе в обыкновенной жизни, как и у Алеко».

Лето Рахманинов проводит в Красненьком Новохоперского уезда Воронежской губернии в семье своей ученицы — пианистки и певицы Елены Юльевны Крейцер, отец которой служил управляющим этим имением. Большой одноэтажный дом, окруженный садом и цветущим лугом, невдалеке лес и река Хопер, гостеприимные хозяева — все это располагало к творчеству. Сюда приезжали Сатины, особенно часто Наташа, близкая подруга Е. Ю. Крейцер. Молодежь совершала прогулки, много музицировали: «Иногда мы уходили в сад, располагались где-нибудь в тени на траве или на свежескошенном сене, и начинался у нас квартет a cappella,— вспоминает Е. Ю. Крейцер.— У Наташи было высокое сопрано, я пела второй голос, брат — партию тенора, а Сергей Васильевич был одновре-

менно и басом и дирижером... Помню, что все выходило у нас очень хорошо и доставляло нам большое удовольствие. Думаю, что, если бы квартет был неточен в смысле интонации, Сергей Васильевич не мог бы его слушать. Пели мы обыкновенно русские песни и только что написанный им хор „Пантелей-целитель“ и очень любили петь напевы панихиды».

Светлая музыка хора близка по складу русским песням — в ней слышится что-то древнее и в то же время проступают черты скороговорки шуточных напевов. Хор звучит то мягко в балладной манере, то сурово и гневно, то медленно и величаво. Во втором разделе повествовательность сменяется шутливо-драматическими возгласами: «Государь Пантелей! Ты и нас пожалей! Свой чудесный елей в наши раны излей, в наши многие раны сердечные!»

В Красненьком композитор пишет обработку украинской песни «Чоботы» (в форме вариаций с неизменно повторяющимся припевом), начинает прелюдию ре минор и романс «Судьба». Философский монолог на слова А. Н. Апухтина имеет подзаголовок «К пятой симфонии Бетховена», а в основе его лежит характерный мотив, про который великий немецкий композитор сказал: «Так судьба стучится в дверь». Перед слушателями проходят различные картины — жилище бедняка, который «давно обжился с судьбой», роскошный пир веселых друзей, свидание влюбленных. Но нет полного счастья на земле — и в убогой хижине, и в момент веселья или светлой радости внезапно раздается стук докучной клюки, вносящей в душу смутное беспокойство и тревогу. И нет сил бороться с судьбой.

В конце 1899 или начале 1900 года Сергей Васильевич дважды побывал в Хамовниках у Льва Николаевича. Приятельница В. А. Сатиной, А. А. Ливен просила Толстого подбодрить молодого музыканта и помочь ему преодолеть душевный кризис.

С волнением шел Рахманинов к писателю, перед которым он, как и все его современники, преклонялся. Посещение, однако, оказалось неудачным: Лев Николаевич был не в духе и в беседе с композитором ограничился общими фразами. «Он посадил

меня рядом,— вспоминал Сергей Васильевич,— и погладил мои колени,— он видел, как я нервничаю. А потом за столом сказал мне: „Вы должны работать. Вы думаете, что я доволен собой? Работайте. Я работаю каждый день“». А затем позднее: «...Вы воображаете, что в моей жизни все проходит гладко? Вы полагаете, что у меня нет никаких неприятностей, что я никогда не сомневаюсь и не теряю уверенности в себе? Вы действительно думаете, что вера всегда одинаково крепка? У нас у всех бывают трудные времена; но такова жизнь. Выше голову и идите своим путем».

Во второй раз Рахманинов пришел к Л. Н. Толстому с Шаляпиным, они исполнили новый романс «Судьба». Льву Николаевичу романс не понравился. Стихи Апухтина он назвал «прескверными словами», композитора же упрекал за повторяющийся лейтмотив. «Он казался мрачным и недовольным,— рассказывал Сергей Васильевич.— В течение часа я его избегал, но потом он вдруг подошел ко мне и возбужденно сказал: „Я должен поговорить с вами. Я должен сказать вам, как мне все это не нравится <...>“ Это было ужасно. Сзади меня стояла Софья Андреевна, она дотронулась до моего плеча и прошептала: „Не обращайте внимания. Пожалуйста, не противоречьте,— Левочка не должен волноваться, это ему очень вредно“».

Рахманинов перестал бывать в Хамовниках, хотя Софья Андреевна его неоднократно приглашала. Позднее, уже в годы жизни за рубежом, он с грустью и сожалением вспоминал об этом: «Я так больше и не был у Толстого, а теперь бы побежал». Впоследствии Рахманинов отмечал благотворное влияние на него Толстого: «Он возвратил мне уважение к самому себе, рассеял мои сомнения, вернул мне силу и уверенность, оживил честолюбие. Он побудил меня снова взяться за работу, и я могу сказать, что почти спас мне жизнь».

В апреле 1900 года Сергей Васильевич приехал в Ялту и поселился на даче у А. А. Ливен. Он постоянно бывал у Антона Павловича Чехова, встречался в его домике с А. М. Горьким, А. И. Куприным, Д. Н. Маминым-Сибиряком,

К. М. Станюковичем, с артистами Художественного театра, приехавшими на гастроли. Особенно подружился Рахманинов с Иваном Алексеевичем Буниным, талант которого высоко ценил. «При моей первой встрече с ним в Ялте произошло между нами нечто подобное тому, что бывало только в романтические годы молодости Герцена, Тургенева, когда люди могли проводить целые ночи в разговорах о прекрасном, вечном, о высоком искусстве,— вспоминал Бунин.—...В ту ночь мы были еще молоды, были далеки от сдержанности, как-то внезапно сблизились, чуть не с первых слов, ...ушли на мол — было уже поздно, нигде не было ни души, ...и говорили, говорили все горячей и радостней уже о том чудесном, что вспоминалось нам из Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Майкова...»

В Ялте Сергей Васильевич постоянно бывал у тяжело больного композитора Василия Сергеевича Калинникова: играл ему, знакомил с новой музыкой, оказывал помощь в издании его сочинений.

Лето музыкант решил провести в Италии. Через Вену, Венецию, Милан Сергей Васильевич прибыл в небольшое дачное местечко Варацце под Генуей, там его ждал Шаляпин с семьей. Федор Иванович готовился к дебюту в миланском театре «Ла Скала», где он должен был исполнить роль Мефистофеля — в одноименной опере А. Бойто, а Рахманинов хотел поработать здесь и, кстати, помочь своему другу разучить новую партию. Однако сильная жара, отсутствие привычного деревенского приволья и покоя мешали ему. Он тосковал по России, по близким людям и вскоре вернулся на родину.

Композитор поселяется снова у Крейцеров в Красненьком, где живет почти до октября. Здесь он заканчивает вторую и третью части концерта, работает над дуэтом Франчески и Паоло, начатым еще в Италии. Период кризиса сменяется творческим подъемом, в чем Рахманинову помог врач-гипнотизер Н. В. Даль, который укрепил его нервную систему и внушил уверенность в своих силах.

Благоприятно складывались и внешние обстоятельства: после заграничных гастролей вернулся в Россию А. И. Зилоти и возглавил Московское фи-

лармоническое общество. Его культурно-просветительская деятельность широко развернулась в Москве и Петербурге. Организованные им ежегодные циклы симфонических, а затем и камерных концертов, в которых он принимал участие как дирижер и пианист («Концерты А. Зилоти»), имели огромное воспитательное значение. В программы своих концертов Зилоти постоянно включал сочинения молодых композиторов, в том числе и Рахманинова. Так в конце 1900 года были исполнены в Большом зале Благородного собрания две части Второго концерта и романс «Судьба» (пел Шаляпин). Новые произведения были положительно оценены слушателями и прессой.

В апреле 1901 года завершена первая часть концерта и Вторая сюита. Лето композитор опять проводит в Красеньком, а в июле переезжает в Ивановку, где в то время находится Зилоти. Вместе они разучивают концерт и сюиту для выступлений.

Вторая сюита, как и Первая, состоит из четырех картин: первая из них — Интродукция — представляет торжественное шествие, гимнический распев сочетается в ней с маршевой поступью. Вторая часть — изящный «Вальс», перерастающий порой в полетное скерцо; поэтичный «Романс» близок многим лирическим страницам композитора. Наиболее развернута последняя часть — «Тарантелла» с непрерывным упругим ритмическим движением. Тема танца взята из сборника итальянских народных песен и свободно изложена — напряженные аккорды звучат порой грозно-повелительно. Племянница Сергея Васильевича З. А. Прибыткова рассказывает об исполнении «Тарантеллы» Рахманиновым и Зилоти: «Они любили вместе играть, замечательно дополняя друг друга; слитность получалась полная. Такого стремительного темпа и такой предельной чистоты в труднейших технических местах мне не приходилось слышать. Острейший ритм, идеально певучая кантилена. И, как ни парадоксальным покажется то, что я скажу,— играли они оба очень по-русски, всемерно развивая и углубляя каждую мелодию; а вместе с тем они играли настоящую вихревую итальянскую тарантеллу».

Расцвет творчества

Материальная помощь А. И. Зилоти позволила Рахманинову в конце 1901 года оставить тяготившую его педагогическую работу в Мариинском училище и всецело отдаться композиции. Тяжелая депрессия, длившаяся около трех лет, обернулась для него «периодом интенсивнейшего накопления творческих сил, а может быть, и сознательного критического пересмотра творческих позиций»,— как отмечал известный советский исследователь А. А. Соловцов. В начале XX века появляется ряд его замечательных произведений, знаменующих новый этап пути, новую, несравненно более высокую ступень его художественного мастерства. Это прежде всего Второй концерт — гениальная поэма о Родине.

В концерте Рахманинов впервые выступает как зрелый художник, свободно владеющий всеми средствами музыкальной выразительности, как мастер крупной формы, фресковой манеры письма, блестящего фортепианного стиля. Теперь окончательно определяется весь его последующий путь, намеченный в Элегическом трио ре минор и Первой симфонии,— путь лирико-эпического симфонизма, опирающегося на древнейшие формы национальной мелодики и метроритма. Впечатления детских лет в Новгороде, посещение служб в московском Андроньевом монастыре, беседы с Ст. В. Смоленским, знакомство с хоровыми композициями А. Д. Кастальского — все это создало предпосылки для глубокого проникновения в стиль старинной музыки, в традиции ее песнетворчества.

Концерт пронизан ярким мелодизмом: многочисленные попевки, подголоски вырастают из ведущей темы, а затем преобразуются в различные музыкальные образы. Кажется, будто концерт высечен

из одной глыбы мрамора, как скульптуры Микеланджело, настолько органичны его тематические связи. В концерте три части, наиболее значительна по содержанию первая часть, законченная композитором позднее остальных. На очередном собрании музыкантов у А. Б. Гольденвейзера, 24 апреля Сергей Васильевич познакомил присутствовавших с первой частью концерта. Слушатели не сразу правильно оценили самобытную музыку. Но уже после первого публичного исполнения автором (оркестром дирижировал А. И. Зилоти) 27 октября того же года произведение получило всеобщее признание. «Конечно, главная тема Второго фортепианного концерта поразила всех как душевное явление величайшей силы таланта и мужественной природы характера. Она была редкостью даже для русской музыки, уже испытавшей воздействия женственной изнеженности и увлечения звуковыми пряностями различных сортов»,— вспоминал Б. В. Асафьев. После репетиции Сергей Иванович Танеев записал в дневнике: «Слышал Рахманинова концерт c-moll'ный — очень хорошо». И на следующий день: «Рахманинова концерт с каждым разом мне больше и больше нравится. Разве можно придраться к тому, что фортепиано почти не играет без оркестра».

Многие музыканты отмечали новые черты в музыке композитора. «В Рахманинове преобладает спокойствие, уравновешенность. Его элегичность, его скорбность никак не последствие неудовлетворенности, раздвоенности, застывшего отчаяния <...>,— писал Асафьев.— Рахманинов в своем созерцании, в неподвижности таит суровую, умеющую себя сдерживать от бесплодных усилий волю».

В основе первой части концерта лежит эпически величавая тема, олицетворяющая образ Родины, могучей и прекрасной. Очень необычно — гулкими набатными аккордами фортепиано, нагнетающими напряжение и возвещающими о неумолимо надвигающихся событиях, открывается концерт. «...Каждый раз с первого же колокольного удара чувствуешь, как во весь свой рост подымается Россия»,— писал Н. К. Метнер. Волеутверждающие мотивы своими императивными импульсами пронизывают

всю музыкальную ткань и придают звучанию суровый, мужественный колорит. Мелодия, как туго натянутая пружина, неторопливо разворачивается и потом широко распевается. «Суровая, властная ритмика не дает рахманиновскому ораторскому пафосу скорби расплываться в формальностях музыкальной риторики, но слушатель чувствует, что музыка столь напряжена, что может прорвать плотину ритма своей волнующей встревоженностью»,— замечал Асафьев. Полетная побочная партия вносит контраст — это образ любви, счастья с налетом восточной неги и томления. Динамическое нарастание разработки приводит к кульминации, совпадающей с началом репризы: ликующая маршевая поступь предвосхищает апофеоз Концерта.

Прелестнейшее Adagio sostenuto служит средоточием лиризма, островком отдохновения. Развернутое симфоническое полотно выдержано в одном настроении и вырастает из одной тематической ячейки. Красотой расцветающей природы, ощущением молодости, счастья и душевного покоя веет от этой полной мечтательного раздумья музыки. В Adagio впервые получает совершеннейшее художественное воплощение новый, рахманиновский тип мелодии длительного дыхания — легкой, трепетной, как бы «парящей», с постоянным магнетическим притяжением к одному звуку. Мягкий, статичный образ искусно расцвечивается тонкими, пастельными красками на фоне колышущихся фигураций фортепиано: игра светотени создает ощущение мягкого шелеста листвы деревьев. Страстная патетическая декламация среднего раздела с горестными воспоминаниями о пережитом сменяется спокойной, умиротворенной основной темой.

По воспоминаниям советского композитора А. Н. Александрова, «Танеев, прослушав вторую часть Второго концерта на репетиции в Большом зале консерватории, тихо произнес: „Гениально!“ — и вытер набежавшую слезу».

Величественный финал возвращает слушателей к мужественным образам первой части и утверждает победу светлого начала, торжество творческих сил, красоты, любви. Радостными, праздничными

звонами насыщена его основная тема: стремительное скерцозное движение сменяется временами «хоровыми» наплывами, маршевыми ритмами или ударами больших колоколов. Напряженное нарастание приводит к светлой мелодии огромного эмоционального накала (побочная партия). Последняя вспышка борьбы в разработке сметается волевым напором — все свободнее, смелее, решительнее! И как заключительный апофеоз — ликующим разливом звучит в репризе гимническая мелодия на фоне полнозвучных аккордов фортепиано.

Вскоре Второй концерт совершает триумфальное шествие по городам России и других стран, вызывая неизменно восхищение слушателей. В 1904 году композитору была присуждена за него Глинкинская премия, утвержденная известным меценатом М. П. Беляевым.

Близка Второму концерту по стилю, музыкальному языку и содержанию соната для виолончели и фортепиано соль минор, законченная летом 1901 года в Красненьком. В ней также дается постепенная линия развития «от мрака к свету», от напряженной борьбы к радости самоутверждения. В сонате четыре части, объединенные единством замысла и тематизма. Виолончель трактуется композитором преимущественно как напевный инструмент, виртуозна партия пианиста с четкой, упругой линией ритма. Важную драматическую роль играет начальный аккордовый мотив фортепиано — своеобразный лейтритм, пронизывающий всю первую часть и появляющийся в финале. Полно настороженности и тревожных предчувствий стремительное скерцо с всплывающими порой лирическими эпизодами — особенно хорош центральный раздел, подобный поэтической песне, «взволнованно рассказывающей о затаенных чувствах и мыслях», по словам Гольденвейзера. После анданте, в котором широкая распевность мелодии сменяется в кульминации страстной декламацией, следует торжественный финал: бодрым, порывистым ритмам фортепиано контрастирует песенная мелодия виолончели. Напряженное развитие заканчивается тихой, умиротворенной кодой.

«Трудно передать словами чувства, охватыва-

ющие тебя, когда начинаешь играть сонату для виолончели и фортепиано Сергея Рахманинова — одно из самых замечательных произведений камерной инструментальной музыки,— говорит Н. Н. Шаховская.— Мелодия льется стремительным потоком, в котором и щемящее душу раздолье, и красота земли, и отголоски народного празднества. Все близкое, родное вобрала эта глубоко национальная музыка и вылилась в произведение камерное по названию жанра, но не по глубине, значимости».

Светлым пантеистическим настроением овеяна созданная в начале 1902 года кантата «Весна» на стихотворение Н. А. Некрасова «Зеленый шум». Лирико-драматургическая линия естественно переплетается в ней с пейзажными эпизодами — мучительные сомнения, скорбные думы постепенно смягчаются под благотворным воздействием расцветающей природы.

Первое исполнение кантаты состоялось 11 марта того же года в девятом симфоническом собрании Московского филармонического общества: в концерте приняли участие солист-баритон А. В. Смирнов и хор любителей, дирижировал А. И. Зилоти. Через несколько лет, 8 января 1905 года кантата прозвучала в Петербурге в исполнении хора Мариинского театра, солировал Шаляпин. «Весна» была высоко оценена музыкальной общественностью. Попечительный Совет для поощрения композиторов и музыкантов в ноябре 1906 года присудил за нее Рахманинову Глинкинскую премию.

Действие кантаты развертывается стремительно и напряженно, естественно выливаясь в трехчастную структуру с монологом баритона в центре и обрамляющими его оркестровыми и хоровыми эпизодами. С большим мастерством передано в первом разделе вначале неопределенное, а затем все более явное «брожение» в природе. Весна еще не вступила в свои права, но скованность земли уже ослаблена. Тихо, чуть слышно в низком регистре проходит тема весны. Постепенно оцепенение нарушается, все явственнее крепнут силы пробуждения. А вот и резкий сдвиг! Как будто тронулся лед — ожила земля и зазвучал, зазвенел многоголосый гомон весны! Ди-

намическое нарастание приводит к кульминации с разливом голосов хора: «Идет-гудет Зеленый Шум, Зеленый Шум — весенний шум!», сливающихся с оркестром в полную радости и света симфонию.

В эту сверкающую яркими красками картину как резкий диссонанс врывается мрачный рассказ баритона — появляются скорбные нотки, стоны. Печальная мелодия английского рожка вводит в мир человеческих переживаний. Партия солиста выдержана в характере сцены-монолога:

Скромна моя хозяюшка
Наталья Патрикеевна,
Воды не замутит!
Да с ней беда случилася,
Как лето жил я в Питере...
Сама сказала, глупая...

Сгущаются краски, нарастает гнев — косматая зима родит в сердце мучительную тоску, желание отомстить жене за измену. Оркестр рисует завывание вьюги, рев злобных сил: хор поет с закрытым ртом. Но хотя еще продолжается динамическое нарастание, в партии солиста и хора постепенно светлеет колорит — тихо и нежно повеяло дыханием весны. И снова слышится радостный гомон — серебристые переливы флейты и легкие пассажи скрипок передают шум «повеселелых сосновых лесов», «белой березоньки», «тростинки малой». Все громче и увереннней звучат голоса оркестра и хора, все явственней проступают в них весенние звоны, журчания, щебетания. Тревожный речитатив баритона переходит в широкую кантилену, звучащую как ликующий гимн любви, весне, солнцу, единению человека с природой. Его слова подхватывает хор:

Люби, покуда любится,
Терпи, покуда терпится,
Прощай, пока прощается,
И — бог тебе судья!

Весной 1902 года Сергей Васильевич и Наталия Александровна Сатина решили пожениться. Чтобы иметь деньги на свадьбу и последующее путешествие, композитор в начале апреля едет в Ивановку и пишет там романсы соч. 21. В лучших образцах этого сборника проявляется уже известная утончен-

ность красок и психологической нюансировки. Свежестью раннего весеннего утра веет от музыки «Сирени» (слова Е. А. Бекетовой): кружевное плетение фортепиано рисует легкое колыхание душистых ветвей, мечтательно-задумчивая попевка вырастает в распевную кантилену. Поэтичен образ русской природы в романсе «Здесь хорошо» (слова Г. Галиной) — широкая мелодия вырастает из взлетной попевки, парит и истаивает. В сочетании с полнозвучной партией фортепиано она рождает в душе картины безбрежных русских далей, чувство тишины и покоя.

Некоторые романсы насыщены острой экспрессивностью, декламационны. Таковы «Отрывок из Мюссе» (перевод А. Апухтина) и монолог «Как мне больно» (слова Г. Галиной), в котором трагическому отчаянию противопоставляется расцветающая природа: душистая весна рождает мучительную жажду жизни, счастья.

После возвращения из Ивановки Рахманинову пришлось из-за его близкого родства с невестой хлопотать о получении «высочайшего разрешения» на брак. Венчались молодые 29 апреля в церкви при казармах Шестого гренадерского Таврического полка, а после свадьбы отправились за границу. Они побывали в Австрии, Италии, Швейцарии, слушали в Байрейте «Кольцо нибелунга», «Летучего голландца», «Парсифаля» Вагнера, а к концу лета вернулись в Ивановку, где прожили до октября. Композитор много работал, поскольку на его плечи теперь легли заботы о материальном обеспечении семьи.

В Москве Рахманиновы поселились на Воздвиженке (ныне проспект Калинина). Уютная обстановка, заботы любящей жены — все это благоприятствовало расцвету композиторского и артистического дарования Сергея Васильевича. До последних дней его жизни Наталия Александровна была ему верным другом, оберегала от повседневных забот, помогала в работе, поддерживала в тяжелые минуты. 14 мая 1903 года у Рахманиновых родилась дочь Ирина, а 21 июня 1907 года — вторая дочь, Татьяна.

С трогательной нежностью относился Рахманинов к своим детям — окружал их заботой и внимани-

ем и очень волновался, если они заболевали. «Самое дорогое в моей жизни! и светлое! (А в „светлости“ есть тишина и радость!)»,— писал он М. С. Шагинян.

Рахманинов много концертирует на родине и за рубежом. Все чаще его произведения звучат в концертах Москвы и Петербурга, в собраниях Керзинского кружка, где он выступает как пианист, дирижер и нередко как участник ансамбля. 27 декабря 1902 года он исполняет в Вене свой Второй концерт с оркестром под управлением В. И. Сафонова. Дарование музыканта получает всеобщее признание. «А известно ли вам, что необходимо артисту для его успеха?— сказал он однажды в беседе с учеником И. И. Остромысленским.— Похвала и еще раз похвала». Тем не менее в конце года композитор снова поступает на службу, чтобы иметь хотя бы небольшой, но регулярный заработок. Он занимает должность музыкального инспектора в Елизаветинском институте и в Екатерининском училище: в его обязанности входит контроль за уроками других педагогов и присутствие на экзаменах и концертах.

После подготовки к печати романсов и кантаты в августе 1902 года появляется новое сочинение Рахманинова: вариации на тему Шопена, одного из любимейших его композиторов. Темой вариаций служит сдержанно-суровая прелюдия до минор, по словам Ю. А. Кремлева, «шедевр многого в малом, мощного содержания в лаконичнейшей форме. Будто скорбный образ удаляющейся погребальной процессии». Как и в других произведениях этих лет, через цикл проходит напряженная борьба — от мрака к свету, от трагических переживаний к утверждению воли к победе. Вариации трактованы в свободном романтическом плане — тема существенно видоизменяется, сохраняя нередко лишь общие контуры и приобретая к концу совершенно иную смысловую окраску — минор сменяется мажором, мрачный образ превращается в радостно-торжественный. Аккордовому изложению темы противопоставляется прозрачная фактура. В последних вариациях тема приобретает новые жанровые черты — вальса, ноктюрна и, наконец, торжественного полонеза с коло-



Михаил Акимович Слоиов, певец и композитор,
друг С. В. Рахманиииова





С. В. Рахманиов. 1897 год

В окне московской квартиры Сатиных в Серебряиом переулке на Арбате. Слева направо: В. Д. Скалои, Н. А. и С. А. Сатины, С. В. Рахманиов. 1890-е годы. После ухода от Н. С. Зверева Сергей Васильевич поселяется в доме своей тетки В. А. Сатиной и ее семья становится для него самой близкой и родиой



Савва Иванович Мамонтов.
С рисунка В. А. Серова. 1879 год



С. В. Рахманинов. 1899 год.
После периода застоя и депрессии композитор снова возвращается к творчеству и создает свой замечательный Второй концерт



Татьяна Спиридоновна Любатович.
С картины К. А. Коровина, ок. 1886 года



С. В. Рахманинов за пасьянсом. 1890-е годы



С. В. Рахманинов с собакой Левко.
Конец 1890-х годов



Глубокая дружба связывала С. В. Рахманинова и Ф. И. Шаляпина со времени их совместной работы в Мамонтовской опере и до последних лет жизни. Конец 1890-х годов



Иван Алексеевич Бунин, известный русский писатель, друг С. В. Рахманинова. На слова Бунина написаны романсы композитора «Ночь печальна» и «Я опять одинок»



Антон Павлович Чехов.
С картины художника О. Э. Браза. 1898 год.
«Кончаю чтением второй том писем Чехова. Что это за прелесть! Не оторвешься! Что за умный, очаровательный человек!» *(Рахманинов)*



С. В. Рахманинов. 1902 год.
Начало XX века ознаменовано расцветом его творческой и исполнительской деятельности



С. В. Рахманииов с неокончениого портрета художника В. В. Циоиглинского.
Весиой 1899 года композитор впервые выступает в Лондоне с исполнеиием фаитазии «Утес», Элегии и известной уже там Прелюдии до-диез миıор



С. В. Рахманиив и Н. А. Рахмаииова,
слева — С. А. Сатииа, справа — В. А. Сатии.
Весиой 1902 года Сергей Васильевич жеиится иа Наталии Алексаидровне Сатииой и обретает в ее лице верного и предаииого друга.
«Наташа проявляла постоянную заботу о здоровье Сергея Васильевича, о всех тех мелочах повседневиой жизии, заниматься которыми ои был совершеино ие способеи, горячо переживала все его удачи и неудачи, всегда поддерживала в ием бодрость духа» *(Е. Ю. Жуковская)*



Титульный лист первого издания клавира Второго концерта для фортепиано с оркестром, с посвящением Н. В. Далю



С. В. Рахманинов. Фотография 1904 года
с дарственной надписью А. А. Трубниковой



Московскнй Большой театр.
«Видали ли вы хотя бы на снимке здание Большого театра в Москве? Какое это грандиозное, великолепное зданне! Как оно хорошо поставлено на площади, носнвшей названне Театральной, так как тут же находнлся и другой нмператорскнй театр, в котором давалнсь драмы. Размером последннй был меньше.
Так согласно размерам, онн н называлнсь Большой н Малый театры» *(Рахманинов)*



Эскизы костюмов к постановке
«Франчески да Римини» в Большом театре,
1906 год. Художница В. Бушина.
Франческа



Паоло



Ланчотто



С. В. Рахманинов с исполнителями оперы «Франческа да Римини».
Слева направо: Г. А. Бакланов (Ланчотто Малатеста), С. В. Рахманинов, Н. В. Салина (Франческа), 1906 год





Сцена из оперы «Скупой рыцарь».
Декорация А. Я. Головина. С рисунка неизвестного художника. 1906 год



С. В. Рахманинов. 1906 год. Дарственная надпись: «Талантливой воспитаннице Екатерининского института М. М. Сундстрем»

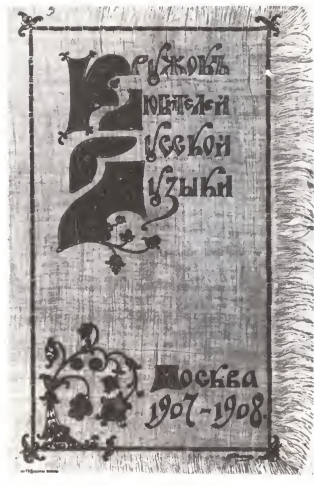


С. В. Рахманинов с исполнителями оперы
«Скупой рыцарь». Слева направо: А. П. Боначич (Альбер),
Г. А. Бакланов (Барон), С. В. Рахманинов,
И. В. Грызунов (Герцог), 1906 год.
Новые оперы композитора были поставлены в период
службы его в Большом театре. В них выступил
только что начинавший тогда свою карьеру
Бакланов, исполнивший свои роли, «кстати сказать,
великолепно» *(Рахманинов)*





Участники Русских исторических концертов в Париже в гостях у К. Сен-Санса.
Весной 1907 года С. П. Дягилев организовал в городах Европы симфонические концерты русских артистов и композиторов, известные под названием «Русские исторические концерты». В них выступили Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов, Ф. И. Шаляпин, Ф. М. Блуменфельд и другие. 26 мая С. В. Рахманинов исполнил здесь кантату «Весна» и с оркестром под управлением К. Шевильяра свой Второй фортепианный концерт



Программа «Кружка любителей русской музыки», где 3 февраля 1908 года были исполнены Соната для виолончели и фортепиано и романсы С. В. Рахманинова



Сергей Павлович Дягилев — театральный деятель, организатор концертов в Париже.
С картины Л. С. Бакста. 1906 год





«Остров мертвых», репродукция с картины швейцарского художника А. Бёклина. 1880 год. «Впервые я увидел в Дрездене только копию замечательной картины Бёклина. Массивная композиция и мистический сюжет этой картины произвели на меня большое впечатление, и оно определило атмосферу поэмы. Позднее в Берлине я увидел оригинал картины. В красках она не особенно взволновала меня» *(Рахманинов)*



С. В. Рахманинов. 1908 год

кольными переборами. Во многих вариациях ощущается неповторимый русский колорит, а иногда и близость к старинным распевам. Пианистическое дарование композитора проявляется в тяготении к монументальности и полнозвучности.

В начале 1903 года Рахманинов исполняет в концерте только что написанные им прелюдии — фа-диез минор, ре мажор и соль минор. «Все три прелестны,— писал С. Н. Кругликов.— Особенно пленительна fis-moll'ная с ее поразительным аккомпанементом, так хорошо одевшим певучую тему, сообщившим ей такой оригинальный и вместе ласкающий, исполненный вкуса убор». Остальные прелюдии соч. 23 были написаны в том же году.

Как у Шопена или Скрябина, прелюдии Рахманинова охватывают круг всех употребительных в музыке тональностей. Но, поскольку композитор вначале, видимо, не задавался целью создать единый цикл, то строгой закономерности в последовательности тональностей у него нет. Среди пьес и ранняя прелюдия до-диез минор (1893), и десять прелюдий соч. 23 (1903), и тринадцать прелюдий соч. 32 (1910). В большинстве случаев зто развернутые концертные композиции — зкспрессивные, мелодичные, хотя встречаются и интимные лирические высказывания, зскизные зарисовки; графически прозрачные страницы чередуются с плотными, густыми по звучанию.

Прелюдии соч. 23 пронизаны светлым оптимистическим мироощущением, проникновенным лиризмом. Многие из них рождают ассоциации с картинами русской природы — ее бескрайними просторами, уходящими далями. Как никто, умел Рахманинов передать музыку весеннего воздуха, пьянящего цветения земли или звенящей тишины. О впечатлении, произведенном прелюдиями на В. В. Стасова, И. Е. Репина, и А. М. Горького, вспоминает Б. В. Асафьев: «...Слушателями в несомненной для них пышной талантливости композитора была отмечена черта всецело русских истоков его творчества и особенно наличие пейзажа, не живописно-изобразительного, а подслушанного в русском окружении чуткой душой музыканта».

Прекрасна в своем величавом спокойствии прелюдня-гимн в ре мажоре. «Озеро в весеннем разлнве, русское половодье»,—так назвал ее Репин, а Асафьев писал: «Впоследствнн много раз слушая незабываемые музыкальные росписи Рахманнно-ва—нсполненне нм мелоднй-далей в собственной музыке,—вспоминал я это определенне. Но прн этом воображенне добавляло образ могучей, плавно н глубоко рнтмично медленно реющей над водной спокойной стнхней властной птицы». Глубокнй фон с обволакнвающнмн светлую мужественную мелодню фнгурацнямн прндает музыке характер баркаролы. Более дннамнчная средняя часть переходит в торжественную репрнзу с многослойной фактурой н аккордовым проведеннем темы—яркне дннамнчные нарастання свидетельствуют о душевном подъеме.

Мягкнм поэтнчным облнком пленяет прелюдня мн-бемоль мажор: все голоса здесь поют, так что трудно провестн грань между собственно мелодней н сопровожденнем. Гнбко вьющнеся фигурацнн создают переменчнвый пейзажный фон—как будто ветерок ласково волнует нниву или покрывает рябью поверхность тнхой речкн. Из этнх фнгурацнй вырастает распевная тема, выступающая в различном красочном освещении. Однажды Е. Ф. Гнеснна сказала композитору: «Прелюдня, такая светлая, радостная н волнующая, очевидно, сочннена в очень хорошнй день». На что Сергей Васильевич ответил: «Да, вы правы, она, действнтельно, вылилась у меня сразу в тот день, когда родилась моя дочь».

Художественное преломленне получают в ряде композицнй предреволюцнонные настроення. Неукротимымн порывамн насыщена прелюдия сн-бемоль мажор. Набегающие пассажн как бы поднимают на своем гребне победные возгласы, волевые прнзывы; сквозь арпеджнрованные аккорды н фнгурации проступает мужественная мелодня. Именно через эту прелюдию «Стасов уловил своеобразне в рахманнновскнх колокольных рнтмо-звукокрасках, нх сочность н празднчность: „...что-то коренное в них н очень радостное“»,—вспоминал Асафьев.— «Стасов—н это тогда едва лн не впервые—отметил

яркий рахманнновскнй штрих, впоследствнн глубоко вкореннвшнйся в его снмфоническую ткань, в ритмы н ннтонацин: „Не правда лн, Рахманинов очень свежнй, светлый н плавный талант с новомосковским особым отпечатком, н звоннт с новой колокольнн, н колокола у него новые“».

Суровым пафосом н стальной чеканкой упругого рнтма овеяна поступь прелюднн соль минор. Маршевой напор звучит жестко, остроакцентированно, с нарочитыми ритмнческнми перебоями. «Мне всегда бывало жутко от исполнення Рахманиновым этой Прелюднн,— вспомннала З. Прибыткова.— Начннал он тихо, угрожающе тихо... Потом crescendo нарастало с такой чудовищной силой, что казалось — лавнна грозных звуков обрушнвалась на вас с мощью н гневом... Как прорвавшаяся плотнна». Певучая мелодия на разливе фигурацнй вноснт лирическую струю. И снова нздалека слышатся чеканные гнпнотнзнрующне ритмы, приближающнеся с грозной силой: зловещее звучание преобразуется в победное шествие.

В рнтме менуэта выдержана прелюдня ре мннор: музыка ее вызывает ассоцнацнн с образами Французской революцнн 1789 года, временами проскальзывают ннтонацнн революцнонной песнн «Ça ira!». Грацнозная аккордовая тема полна сдержанного величня н трагнческого пафоса, но ее нзящные рнтмы ломаются под натнском стремнтельной взрывной попевкн в басу. Борьба контрастных образов определяет напряженное драматургическое развитие пьесы. Несмотря на остннатный рнтм менуэта, в музыке ясно проступает русское н даже древнерусское начало, особенно в открывающей пьесу теме, а в кульмннацнонном разделе средней частн слышатся колокольные звучання.

Знаменательным событнем в нсторнн русской музыкн стал прнход Рахманннова осенью 1904 года в Большой театр, где он занял пост днрнжера н стал руководить русским репертуаром. И хотя деятельность его продолжалась только два сезона, результаты ее были огромны. Все последующне годы постановкн Рахманннова служнлн образцом, художе-

ственным эталоном для русских музыкантов. Неизгладимое впечатление произвели на современников его постановки опер Чайковского, особенно «Пиковой дамы», «Князя Игоря» Бородина, «Бориса Годунова» Мусоргского и других.

Уже дебют композитора с «Русалкой» Даргомыжского и «Евгением Онегиным» был замечен общественностью и прессой. «В темном, затхлом углу заиграл яркий луч... Молодой и свежий талант С. В. Рахманинова — нового дирижера казенной оперы — заиграл на плесени рутины и чиновничьего отношения к искусству... В общем, вчера был дан если и не новый „Евгений Онегин", то точно помолодевший», — отмечал рецензент «Русского слова».

С первого же своего выступления в театре Рахманинов изменил не только расположение некоторых инструментальных групп, улучшив таким образом звучание оркестра, но для удобства дирижирования перешел от рампы, как это было принято, к внешнему барьеру оркестровой ямы.

К столетию со дня рождения М. И. Глинки Сергей Васильевич осуществил новую постановку «Ивана Сусанина», при этом весь авторский текст был тщательно выверен и очищен от многолетних наслоений и искажений. Молодой музыкант возродил гениальное творение основоположника русской классической музыки, вдохнул в него новую жизнь. Премьера состоялась 21 сентября с декорациями К. А. Коровина и А. М. Васнецова, в главных ролях выступали А. В. Нежданова и Ф. И. Шаляпин.

Авторитет Сергея Васильевича как превосходного музыканта рос с каждым выступлением. Он дирижирует не только в театре, но и в концертах Московского филармонического общества и Керзинского кружка, а также Московского и Петербургского отделений Русского музыкального общества.

Внешне всегда очень сдержанный и как будто далекий от политики, Рахманинов в 1905 году проявил себя как стойкий боец за гражданские права, как представитель передовой интеллигенции России. Неоднократно он высказывался против деспотизма царского правительства, выступая в защи-

ту демократических прав и свободы. В газете «Наши дни» 2 февраля 1905 года было опубликовано письмо группы московских музыкантов — С. И. Танеева, Ф. И. Шаляпина, А. Б. Гольденвейзера, А. Т. Гречанинова, Ю. Д. Энгеля, А. Д. Кастальского, Р. М. Глиэра и других. В числе первых подписей стояла фамилия Рахманинова. «Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество. К этим прекрасным словам товарищей-художников мы, музыканты, всецело присоединяемся... Но когда по рукам и ногам связана жизнь, не может быть свободно и искусство, ибо искусство есть только часть жизни. Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды, чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника. Мы не свободные художники, а такие же бесправные жертвы современных ненормальных общественно-правовых условий, как и остальные русские граждане. И выход из этих условий, по нашему убеждению, только один: Россия должна наконец вступить на путь коренных реформ».

В 1905 году композитор отстоял перед дирекцией Большого театра требование прогрессивно настроенной публики исполнить перед началом спектакля «Марсельезу». В программу своих симфонических концертов он неоднократно включал «Дубинушку» в обработке Римского-Корсакова, что в те годы имело особый политический смысл. Добился Рахманинов и разрешения на постановку оперы «Пан-воевода» Римского-Корсакова, уволенного из Петербургской консерватории за поддержку революционного студенчества. Сергей Васильевич неоднократно давал концерты в пользу Тюремного комитета помощи заключенным, а в годы мировой войны — в пользу раненых, вдов и сирот воинов.

В годы работы в Большом театре композитор завершил свои зрелые оперы — «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Премьера их состоялась 11 января 1906 года и, несмотря на напряженную революционную обстановку в стране, привлекла

внимание общественности. Оперы были повторены, а затем Рахманинов снял их с репертуара, предполагая возобновить спектакли в следующем сезоне.

Над «Франческой» Сергей Васильевич начал работать еще летом 1900 года: история трагической любви Франчески и Па́оло сразу захватила его. Во время пребывания в Италии он задумал любовный дуэт и продолжил его в Ивановке. Но затем опера была отложена, и вернулся к ней композитор только в 1904 году после «Скупого рыцаря». Объясняется это, очевидно, тем, что либретто М. И. Чайковского по Песне пятой «Ада» Данте, изобиловавшее широким показом бытовых и жанровых сцен, не удовлетворяло композитора; ему хотелось сосредоточить внимание на переживаниях главных героев.

В августе 1903 года Рахманинов начал оперу «Скупой рыцарь» (на текст пушкинской трагедии) и завершил ее 28 февраля. С. И. Танеев замечает в своем дневнике: «Великолепна сцена в подвале. Очень характерна между прочим партия еврея. Много благородной хорошей музыки». «Франческу да Римини», одноактную оперу с прологом, композитор закончил в клавире лишь летом 1904 года в Ивановке. Партитурами автор мог заняться только в следующем году, так как должен был готовиться к новому театральному репертуару.

На одной из сред у Н. А. Римского-Корсакова, 4 января 1906 года, музыканты познакомились со «Скупым рыцарем» в исполнении Ф. М. Блуменфельда и Ф. И. Шаляпина. Николаю Андреевичу понравилось новое сочинение Рахманинова: «Конечно, музыка оперы очень талантлива. Есть весьма сильные, яркие драматические моменты. Сцена Барона, любующегося накопленным золотом, замечательна. Но в целом почти непрерывно текущая плотная ткань оркестра подавляет голос. Главное внимание композитора — в оркестре, а вокальная партия как бы приспособлена к нему. ...Оркестр поглощает почти весь художественный интерес, и вокальная партия, лишенная оркестра, неубедительна; ухо в конце концов тоскует по отсутствующей мелодии».

Композитор хотел, чтобы ведущие партии в его

операх пели Ф. И. Шаляпин и А. В. Нежданова. Но по различным причинам это оказалось неосуществимым и на премьере в роли Франчески выступила Надежда Васильевна Салина, ее партнерами были А. П. Боначич (Па́оло) и Г. А. Бакланов (Ланчотто). В «Скупом рыцаре» ведущие роли пели те же артисты и кроме того — И. В. Грызунов (Герцог) и С. Д. Барсуков (Ростовщик). Тем не менее успех был огромный. На сцене Большого театра оперы возобновлены в 1912 году, а фрагменты из них неоднократно звучали в исполнении Ф. И. Шаляпина, Н. П. Кошиц и других артистов.

Две последние оперы Рахманинова, неразрывно связанные с традициями русской классики, намечают новые пути в развитии оперного жанра. Композитор сближает здесь оперу с оркестровой поэмой или кантатой, причем основную смысловую нагрузку, как правильно отметил Римский-Корсаков, несет оркестр, передающий содержание драмы, чувства и переживания героев. Разветвленная сеть лейтмотивов цементирует целое. Действие развертывается сценами, без деления на отдельные номера.

По отточенности поэтического слога, четкости и лаконизму формы «Скупой рыцарь» — одна из лучших трагедий А. С. Пушкина. Однако для музыкального воплощения она представляет известные сложности: в ней нет светлого лирического начала, нет женских образов. Все развитие сосредоточено на болезненной страсти полубезумного маньяка, который мнит себя властелином мира, а на самом деле является жалким рабом своих сокровищ. Драматургия оперы монолитна и убедительна — картины соответствуют сценам трагедии. Оркестровое вступление передает в обобщенном виде концепцию драмы. «С первых же тактов увертюры на вас глядит мрачная фигура барона,— писал Гр. Прокофьев.— Сразу перед вами эта железная, непреклонная воля, всецело направленная в одну сторону — любостяжания». Сумрачно струится мелодия виолончелей, завораживающий мотив олицетворяет таинственную силу золота, вторая тема показывает его мерцающий блеск и легкий звон; напевная мелодия передает горе и страдания несчастных должников. В

первой картине («В башне») показан сын Барона — Альбер, порывистый и честолюбивый юноша, страдающий от скупости отца и от унизительной бедности. К лучшим страницам оперы принадлежит его сцена с Ростовщиком, лживые интонации которого приобретают порой зловещий оттенок.

Наиболее драматична центральная картина — «В подвале». Барон спускается в свое царство — подземелье с низко нависшими сводами, открывает сундуки и наслаждается созерцанием сокровищ. Сцена построена как свободный монолог, почти без внешнего действия. Линия голоса выдержана в характере речитатива, лишь наиболее важные эпизоды подчеркнуты введением ариозо или декламации. В оркестре звучат мотивы скупости, золота, показаны картины и образы, о которых рассказывает Барон: «море, где бежали корабли», великолепные дворцы и чертоги, резвая толпа нимф, порабощенный вольный гений и добродетель, бессонный труд и окровавленное злодейство... «Я знаю мощь мою — с меня довольно сего сознанья...» — гордо восклицает он. Второй раздел монолога построен на лейтмотиве слез и страдания, перерастающем в тему возмездия. Угрызения совести, мысли об обездоленных людях рождают в душе Барона картину страшного потопа из слез, крови и пота, в котором он может захлебнуться. В этот раздел композитор вводит краткую ниспадающую попевку из третьей части Первой сюиты, «чтобы выразить слезные просьбы несчастной вдовы, которая умоляла Барона пощадить ее и ее детей». В третьем разделе лихорадочное возбуждение перерастает в апофеоз алчного торжества: «Я царствую!» Мерцающий блеск золота сливается с колеблющимся пламенем свечей. В конце тревожные мысли охватывают Барона — в оркестре проходит лейтмотив Альбера в сочетании с темой подвалов и ритмом тревоги.

Внешне наиболее драматична третья картина оперы — «Во дворце», где в присутствии Герцога происходит столкновение отца и сына, завершающееся внезапной смертью Барона. Скорбно звучит эпилог оперы.

Рецензент газеты «Русский листок» писал 16

января 1906 года: «<...> Какое блаженство, какое художественное наслаждение получает каждый, слушая со сцены дивные стихи Пушкина, бесспорно талантливо и разнообразно иллюстрированные музыкой Рахманинова. Часто слова Пушкина и музыка Рахманинова сливаются в одно нераздельное целое и получаются в результате впечатления, которые очень редко приходится испытывать слушателю».

Во «Франческе да Римини» симфоническое начало еще более выступает на первый план, особенно в обрамляющих центральные сцены картинах Ада. Реплики Данте и Вергилия, Франчески и Паоло вплетаются в ткань оркестра как подчиненные элементы. Хор используется как тембровая краска и лишь в коде поет со словами.

Пролог состоит из двух картин. Оркестровое вступление пронизано болезненным томлением, жалобными вздохами. В первой картине над уступами черных скал, уходящих в бездну, проносятся тучи, озаренные зловещим отблеском. Тусклые тембры, угловатые попевки рисуют первый круг Ада. Боязливо, с ужасом озираясь, проходят тени Данте и Вергилия. Темные тучи заволакивают сцену.

В круге втором Ада, «У обрыва», мрак сгущается: злой черный ветер в вечном вихре «корчит, терзает и бьет» тени страждущих — тех, «кто подчинял разум страсти Любви». Стоны грешников тонут в завываниях бури. Отрешенно и безжизненно поют псалмодическую мелодию Франческа и Паоло: «Нет более великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливом в несчастье».

Содержанием двух средних картин служит рассказ Франчески. Призрачные образы Ада сменяются сценой в роскошном дворце Ланчотто Малатесты. Муж Франчески — суровый рыцарь-воин собирается в поход против врагов Святейшего престола. Слышатся звуки воинственного марша, фанфары труб. Но в душе Ланчотто нет прежнего боевого пыла: ревнивые думы рождают в его душе адские муки. Появление Франчески сопровождается просветлением красок: мягкая, никнущая мелодия любви у солирующей скрипки контрастирует мрачному монологу Ланчотто. Он хочет выведать ее тайну и

то умоляет: «О снизойди, спустись с высот твоих», то взрывается от гнева.

Трепетное вступление к следующей картине построено на теме любви. Брат Ланчотто, Паоло, читает Франческе французский роман XIII века о рыцаре Круглого Стола Ланселоте и о его любви к королеве Гиневре, жене короля Артура. Речитатив сопровождается наплывами мотива любви в оркестре. Сладостный дурман охватывает влюбленных — они не могут скрывать далее свои чувства. Лирическое ариозо Франчески «Пусть не дано нам знать лобзаний» служит тихой кульминацией оперы. Любовный дуэт, сначала робкий и неуверенный, постепенно наполняется чувством счастья и восторга.

Внезапно сцена заволакивается тучами, тревожно звучат закрытые валторны. Вбегает разъяренный Ланчотто и с криком «Нет, вечное проклятье!» убивает жену и брата. Их душераздирающие крики сливаются с отдаленными воплями страждущих. В эпилоге показан снова круг второй Ада: стремительно проносятся призраки, слышатся крики, стоны. Обреченно, на одном звуке, Франческа и Паоло поют: «О, в этот день мы больше не читали» и исчезают во тьме. Потрясенный Данте падает замертво. На тревожном синкопированном ритме, как эхо, проходят у хора слова эпиграфа из пролога: «Нет более великой скорби в мире...»

После двух сезонов Сергей Васильевич решает уйти из Большого театра и снова серьезно заняться композицией. В марте 1906 года, желая отдохнуть, он уезжает с семьей в Италию и поселяется сначала во Флоренции, а затем в дачном местечке под Пизой, где живет до середины лета. Возвратившись в Ивановку, он продолжает работать над романсами, чтобы после двухлетнего перерыва восстановить свой рабочий ритм. В этих романсах на первый план выступают философские раздумья, мрачные мысли о социальной несправедливости. Широкораспевная мелодия уступает место речитативно-повествовательному стилю, все больше возрастает роль фортепиано. Сборник обрамляют задумчивые Adagio: размышление о таящихся в глубине сердца

образах — «Есть много звуков» (слова А. К. Толстого) и скорбный монолог — «Проходит все» (слова Д. М. Ратгауза).

Значительное место занимают в сборнике пейзажные зарисовки. В поэтичном романсе «У моего окна» (слова Г. Галиной) распевная мелодия как воздушными лепестками обволакивается подголосками фортепиано, поющими о счастье и любви.

В элегических тонах выдержан задушевный романс «Ночь печальна» (слова И. А. Бунина): импровизационное течение мелодии прерывается речитативом, остинатно звучащее фортепиано создает картину унылой, однообразной дороги ночью, в глухой, безмолвной степи; душа полна печали, смутными мечтами о счастье. Насыщен скорбной патетикой еще один романс на слова Бунина «Я опять одинок»: расцветающей природе противопоставляется опустошенный мир человека, его тоска. Близки оперным сценам романс «Кольцо» и диалог сопрано и баритона «Два прощания» на слова А. В. Кольцова, где народно-песенная лирика насыщается острым драматизмом.

В монологе Сони «Мы отдохнем» на прозаический текст из «Дяди Вани» Чехова мелодия воспроизводит тончайшие нюансы слов, нередко вступая в противоречие с содержанием текста. В музыке нет веры и светлой надежды — мрачные краски, глубокие колокольные басы придают ей трагический характер. Обличительным пафосом звучит романс «Христос воскрес» (слова Д. С. Мережковского), рассказывающий о мире, залитом кровью и слезами, о растущей ненависти между людьми, об унижении и позоре человека. В хоральном сопровождении мелькает начало обиходного напева, использованного композитором в Первой сюите. Новые романсы прозвучали впервые 12 февраля 1907 года в концерте «Кружка любителей русской музыки»; пели — И. В. Грызунов, А. П. Киселевская, А. В. Богданович и Е. Г. Азерская, партию фортепиано исполнил А. Б. Гольденвейзер.

После поражения первой русской революции Рахманинов, как и некоторые другие представители интеллигенции, испытал тяжелое разочарование.

Его стали преследовать мысли о смерти, о бренности всего земного; порой он ощущал тяготение к религиозно-мистической тематике. Если ранее Сергей Васильевич предполагал продолжить дирижерскую деятельность и даже дал согласие стать во главе симфонических концертов Русского музыкального общества, то теперь желание уйти от общественной жизни, удалиться от повседневной суеты оказалось сильнее. Он оставляет все служебные обязанности, в том числе в Екатерининском училище и Елизаветинском институте, и решает пожить за границей, сосредоточившись на творчестве.

В октябре 1906 года композитор с женой и дочерью поселяются в Дрездене, в небольшом домике, где проводят зимы, а на весну и лето возвращаются в Ивановку. «Живем мы здесь настоящими отшельниками: никого не видим, никого не знаем и сами никуда не показываемся,— писал он тогда.— Я работаю очень много и чувствую себя очень хорошо. Такая жизнь мне, на старости лет, очень нравится и вполне по мне сейчас».

Возникают новые замыслы. М. А. Слонов присылает Сергею Васильевичу готовое либретто для оперы «Монна-Ванна» по М. Метерлинку, и он с увлечением принимается за дело. В апреле 1907 года был завершен первый акт и подготовлены эскизы к номерам следующих действий. Но затем сочинение оперы приостановилось: композитор увлекся фортепианной Сонатой ре минор, которую вскоре услышали музыканты, собравшиеся у В. Р. Вильшау.

Долгое время соната не удовлетворяла автора, и он неоднократно ее переделывал. 17 октября 1908 года в Малом зале Благородного собрания в концерте Игумнова, посвященном творчеству Рахманинова, состоялось ее первое исполнение. Соната была повторена в Лейпциге, Берлине, а в следующем сезоне прозвучала в камерном собрании Московского отделения РМО и в «Третьем концерте А. Зилоти» в Петербурге, играл автор.

Соната ре минор — монументальная фортепианная композиция, насыщенная философским содержанием. По свидетельству К. Н. Игумнова, Рахма-

нинов «при сочинении сонаты... имел в виду гётевского „Фауста"... 1-я часть соответствует Фаусту, 2-я — Гретхен, 3-я — полет на Брокен и Мефистофель». Правда, сам Рахманинов в письме Н. С. Морозову от 25 апреля отмечал, что это не программа, а лишь «одна руководящая идея». «Конечно,— писал он,— программы преподано никакой не будет, хоть мне и начинает приходить в голову, что если б я открыл программу, то соната стала бы яснее... Одно время я хотел эту сонату сделать симфонией, но это оказалось невозможным из-за чисто ф[орте]п[ианного] стиля, в котором она написана».

Сложность идейной концепции определила развернутые масштабы первой части, в которой воплощены близкие композитору романтические черты гётевского героя — неудовлетворенность и сомнения, стремление к самоутверждению, неустанные поиски. Борьба противоположных начал — мятущегося, ярко индивидуализированного и эпически-величавого — определяет содержание первой части. Ведущий образ обрисован многогранно, несколькими тезисами, показан как бы с различных сторон: задумчивым мелодическим ходам контрастирует хоральный эпизод в стиле древнерусских песнопений, во многом определяющий идейный замысел сонаты.

Побочная партия, вначале статичная, молитвенно-отрешенная, постепенно драматизируется: в нее проникают трепетные интонации и синкопированные ритмы главной партии. Эмоциональную разрядку вносит заключительная тема экспозиции с быстрыми и звенящими пассажами, колокольными перезвонами.

В напряженной драматической разработке происходит столкновение основных тем: на первый план выступают стремительные пассажи, усиливая внутреннее беспокойство и тревогу. Завершается разработка грозными ударами набата с проведением на спаде волны побочной партии. Начало репризы захлестывается хоральными попевками, сквозь которые тщетно пытаются пробиться императивные импульсы главной партии. Уже здесь намечается победа светлого эпического начала — полностью проходят только хоральный эпизод и побочная тема.

Более умиротворенно звучит и заключительная партия, переходящая в эпическую коду.

Вторая часть (Lento) олицетворяет образ красоты, нежности, вечно женственного начала. Внешне как будто статичный, он насыщен богатой внутренней жизнью, красочными переливами. Прозрачная фактура кружевными фигурациями обволакивает спокойную мелодию, придавая ей характер колыбельной. Ощущение безмятежного покоя нарушается только в среднем разделе, где слышится беспокойство и всплывают мотивы Adagio Второго концерта. Проникновенна основная мелодия в репризе.

Финал снова возвращает слушателя к образам борьбы: тематизм его вырастает из предыдущих частей. Трубные возгласы подводят к стремительной теме, рисующей скачку нечистой силы. Как воспоминание о красоте родной природы в верхнем голосе проходит мелодия Adagio Второго концерта. Внезапно в басу проступают в искаженном виде интонации «Dies irae» — образ Мефистофеля. Проведение мотива, пронизанного колючими пунктирными ритмами, прерывается наплывами хоральных песнопений. В разработке эти попевки то растворяются в звенящих фигурациях, то снова набирают силу. В репризе «Dies irae» проходит ровными длительностями — из мрачного напева как бы выхолощены его зловещие ритмы, хотя иногда слышна поступь марша. Разлив лирических чувств в побочной партии предопределяет окончательный итог борьбы: заключает коду мощное аккордовое звучание знаменного распева. Мучительный разлад и сомнения находят разрешение и успокоение: добро торжествует над злом.

К концу 1907 года в Дрездене была завершена Вторая симфония ми минор. Первое ее исполнение в январе следующего года под управлением автора в симфоническом концерте А. И. Зилоти в Петербурге вызвало интерес общественности. 2 февраля она была повторена в Москве. Рецензент «Русской музыкальной газеты» писал: «Симфония сильна и как цельное произведение, и роскошна богатством деталей. Чувству и вдохновению отвечает зрелая художественная законченность выражения. Первое и общее впечатление: своей поэтической настроен-

ностью и художественным блеском она захватывает внимание от начала до конца и при большом разнообразии характеров выражения, при равновесии контрастов соединяет в себе элементы прелестного и трагически-грозного». И снова Попечительный совет для поощрения русских композиторов присудил Рахманинову Глинкинскую премию.

Вторую симфонию советский музыкальный критик К. А. Кузнецов назвал «„русской лирической симфонией“ — так просты и задушевны ее темы, так естественно, непринужденно они развиваются». И хотя композитор не использует подлинных напевов, весь музыкальный язык симфонии глубоко национален: в характерных трихордных попевках, в прихотливом своеобразии метроритма и гармонии, в приемах тематического развития сказывается чуткое понимание художником особенностей русского искусства и тонкое преломление их в своем творчестве. Содержание четырехчастного цикла раскрывается в субъективном лирическом плане: борьба человека с внешними силами и с самим собой: со своей оцепенелостью, душевной скованностью и апатией. В симфонии показано постепенное возрождение человека, возвращение его к жизни. Лирическая линия развертывается на фоне широких эпических полотен: здесь и воспоминания о былом, и образы народной фантастики, и пейзажные зарисовки, и философские раздумья. Сумеречные настроения сменяются весенними праздничными.

Второй симфонии свойственна неторопливая, повествовательная манера изложения с поэтическими длиннотами, сложностью и многоплановостью фактуры. Музыка рисует трагическое чувство одиночества, стремление вырваться из-под гнета тяжелых мыслей. Развернутое вступление вводит в образную атмосферу первой части: сдержанно-сурово проходит начальный мотив, близкий к темам рока из симфоний Чайковского, ему отвечает широкий распев скрипок, выдержанный на одном дыхании. Это напоминает картину поздней осени, бессолнечной и тоскливой; медленно плывут по небу темные тучи, исчезают в тумане очертания предметов, тают в холодном воздухе звуки.

Задумчивая мелодия английского рожка сменяется главной партией, полной затаенного порыва: по мере развития тема звучит все энергичнее, увереннее. После острых, колючих ходов связующей колорит светлеет, появляется пасторальный лирический образ побочной темы. Нотки тревоги, проступавшие в главной партии, пронизывают разработку, все более и более здесь нарастает напряжение, ускоряется темп, зловещее звучание меди насыщается колокольными звонами. Во встревоженной и жалобной главной партии репризы не чувствуется уже внутренней устойчивости и уверенности. Только лирическая мелодия вносит успокоение — течение ее спокойно и неторопливо. Сумеречная попевка вступления напоминает о том, что борьба не окончена.

В задорном скерцо предстает круг иных образов — изменчивых и прихотливых: кажется, что расстилаются безбрежные просторы и стремительно летит русская тройка. Общее движение изредка нарушается наплывами свирельных наигрышей или зачином привольной песни, но затем оно снова возрождается в иной окраске. Центральный раздел рисует картину вьюги, метели, бесовской заворошки: мелькают причудливые арабески, завывает ветер, кружатся хлопья пушистого снега, метет поземка. Постепенно все стихает, и снова проходят образы первого раздела. Легкий бег замирает вдали, оставляя чувство внутренней настороженности.

Третья часть симфонии (Adagio) — одна из лучших страниц рахманиновской лирики. Негой и томлением веет от начальной попевки, пронизывающей всю музыкальную ткань. Незатейливый пастушеский наигрыш при повторении ширится, растет, крепнет, наполняется внутренней силой. Из небольшого мотива вырастает мелодический узор с множеством подголосков-побегов. «Так нежатся струи русской прихотливо извивающейся степной речки,— писал Асафьев.— Можно долго и далеко идти вдоль нее, любуясь сменами и оттенками окружающего пейзажа. Трудно не любить подобного рода рахманиновские медленные восхождения, изгибы, завитки и колыхания музыки, когда мелодический рисунок словно нехотя расстается с каждым

своим красивым поворотом и извивом». Внезапно вторгающиеся тревожные мотивы вступления к первой части выливаются в страстные призывы. Это средний раздел. Но вот мрак постепенно рассеивается, попевки теряют свою силу и отступают на второй план, оттеняя блеск и свежесть образа расцветающей природы. На спаде кульминационной волны звучание замирает.

В финале вихревое вступление подводит к стремительной танцевальной теме. Побочная партия воспринимается как воспоминание о прошедшей борьбе. Центральный эпизод начинается гимнической мелодией широкого симфонического дыхания, вытекающей из музыки Adagio. Изложение ее завершается реминисценциями из предыдущих частей — контрапунктически сочетаются лейтмотив Adagio и напев вступления первой части. На гребне пассажей появляется главная партия, в коде апофеоз с колоколами утверждает торжество жизни.

Последним произведением дрезденского периода была симфоническая поэма «Остров мертвых», исполненная в апреле 1909 года в симфоническом концерте Московского филармонического общества под управлением автора; в том же концерте прозвучали Вторая симфония и «Ночь на Лысой горе» Мусоргского. После прослушивания в оркестре композитор внес в поэму исправления и только после этого направил рукопись в издательство.

Многие произведения Рахманинова навеяны образами живописи или литературы. «В процессе сочинения мне очень помогают впечатления от только что прочитанного (книги, стихотворения), от прекрасной картины. Иногда я пытаюсь выразить в звуках определенную идею или какую-то историю, не указывая источник моего вдохновения»,— говорил Сергей Васильевич. «Остров мертвых» — наиболее значительное из программных сочинений композитора для оркестра. Поэма от начала до конца выдержана в тусклых тонах, как бы подернута «траурным флёром». Написана она под впечатлением от одноименной картины швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина, с репродукцией которой Рахманинов познакомился в Дрездене. «Ес-

ли бы я сначала увидел оригинал,— вспоминал он позднее,— то, возможно, не сочинил бы моего „Острова мертвых". Картина мне больше нравится в черно-белом виде».

При типичной для этого художника эффектной театральной декоративности композиции картина отличается некоторым романтическим пафосом, мистическим ореолом, который, очевидно, и привлек Сергея Васильевича. Остров мертвых, по Бёклину,— место вечного покоя, где нет ни болезней, ни печали, как нет и трепета жизни. Угрюмые, голые скалы окружают с трех сторон остров с высокими кипарисами. Существует мнение, что художник нарисовал небольшой островок Поиза в Тирренском море, где стоит капелла с кипарисами.

В интервью с корреспондентом композитор сказал: «Сочиняю я медленно. Долго гуляю на лоне природы. Мои глаза охватывают отблески света на свежей от дождя листве, тихий шепот деревьев в лесу, или я наблюдаю бледные оттенки неба на горизонте, и в душе возникают голоса — все сразу. Не так, что капля здесь, капля там, а все разом — вырастает целое. „Остров мертвых" написан в апреле и мае. Когда он возник, как это началось? Как я могу сказать? Он возник во мне. Я его принял как дорогого гостя и записал».

Рахманинов насыщает свое произведение философским содержанием, воплощая вечность жизни в непрерывном движении моря, раскрывая глубокие и скорбные переживания перед лицом смерти. В этом отличие его музыки от картины, где море изображено мертвенным и неподвижным, как и остров.

Величественная композиция обрамляется панорамой моря (Lento): из небольшого мотива виолончелей с остинатным ритмическим движением вырастает монументальное полотно, как бы рисующее свинцово-серые волны и плеск весел Харона — легендарного перевозчика умерших через реку подземного царства. На фоне однообразного движения всплывают щемящие возгласы, суровые гармонии, пробиваются ростки «Dies irae», пронизывающие в дальнейшем все сочинение. Порой морская стихия приходит в волнение, словно слышатся сдержанные

рыдания, а затем снова все тонет в величавой музыке «тишины и моря». В конце первого раздела напряжение спадает, мерное движение прекращается: как будто Харон кончил грести, лодка причалила к берегу и призрачный пришелец может перейти в другой, неведомый мир.

Как взрыв отчаяния при прощании навеки со всеми земными радостями и печалями звучит средний раздел поэмы, начинающийся хрупкой, нежной мелодией. Про эту тему композитор сказал: «Она должна быть огромным контрастом ко всему остальному; ее надо исполнять быстрее, более нервно и эмоциональнее: так как это место не связано с образом „картины", оно в действительности своего рода дополнение к ней, и поэтому контраст чрезвычайно необходим. Сначала — смерть, потом — жизнь». В наиболее напряженный момент течение мелодии внезапно обрывается зловещими аккордами. Чуть слышно, затем все громче доносятся звуки «Dies irae», символизирующие смерть и вступающие в борьбу с темой жизни: мертвенно-оцепенелые вначале, они постепенно железным ритмом охватывают весь оркестр. Нежная мелодия в последний раз проходит у солирующего гобоя и беспомощно замирает.

Опять мерно колышатся волны, и Харон снова берется за весла. Тяжелые раздумья, трагические переживания сменяются мыслями о вечности.

Высоко ценил поэму известный дирижер Л. Стоковский, неоднократно включавший ее в программы своих концертов. В 1932 году он писал композитору: «При вторичном изучении я был поражен единством стиля и формы этого произведения. Его психологическое воздействие на меня еще больше, чем когда-либо. Никогда прежде я так ясно не ощущал совершенства его структуры. Оно растет от корней к ветвям, листьям, цветам и плодам подобно дереву и сходно с тем, как это бывает в музыке Баха. Я надеюсь, что Вы не будете в обиде, что я не следую тем купюрам, которые Вы сделали, а исполняю все произведение целиком. Я один раз прослушал все в таком виде на репетиции, и мне кажется, что оно звучит совершеннее без сокращений».

Всеобщее признание

Уже в первый год пребывания в Дрездене композитор изредка нарушает свое зимнее затворничество и посещает концерты и оперные театры. Он слушает произведения Баха, Генделя, Бетховена, оперы Вагнера, Штрауса... А весной 1907 года едет в Париж и принимает участие в Русских исторических концертах С. П. Дягилева, где 26 мая с оркестром под управлением К. Шевильяра исполняет свой Второй концерт и дирижирует кантатой «Весна» (с участием Шаляпина). В это время в Петербурге и Москве постоянно звучат произведения Рахманинова: так, 3 февраля 1907 года в симфоническом концерте были показаны сцена «В подвале» из «Скупого рыцаря» и первая картина «Франчески» (пел Шаляпин).

Зимой 1907/08 года Сергей Васильевич все чаще выступает на родине и за рубежом как пианист и дирижер, в основном исполняя свои произведения. Везде ему сопутствуют успех и слава одного из лучших пианистов мира. В многочисленных высказываниях современники отмечают огромную силу воздействия игры Рахманинова, сравнивают его искусство со сказочным волшебством Шехеразады, с пластичностью и классической законченностью античной скульптуры и творений Микеланджело.

Постепенно Сергей Васильевич включается и в общественную жизнь России. В связи с десятилетием Художественного театра он посылает К. С. Станиславскому письмо-поздравление, которое великолепно спел на юбилейном торжестве Ф. И. Шаляпин, дирижирует в симфоническом концерте РМО в Москве своей Второй симфонией, Скрипичным концертом Ю. Э. Конюса (солист К. К. Григорович) и позмой «Дон-Жуан» Р. Штрауса, играет свой Второй концерт с оркестром под управлением Э. А. Купера.

В марте того же года Рахманинов входит в состав Московской дирекции РМО и занимает должность инспектора музыки. Он должен контролировать работы специальных учебных заведений, что и выполняет со свойственной ему серьезностью и принципиальностью, вкладывая в это дело много сил и энергии: знакомится с постановкой музыкального образования, присутствует на занятиях в классах, слушает ученические концерты и т. п. В мае 1912 года он оставит эту должность из-за несогласия с решением Главной дирекции при рассмотрении конфликта между директором Ростовского училища М. Л. Пресманом и местной дирекцией РМО.

Весной 1909 года семья Рахманиновых окончательно покидает Дрезден и возвращается в Москву. Сергей Васильевич сразу же включается в работу.

В одном из симфонических концертов, которыми дирижировал Рахманинов, заменяя заболевшего А. Никиша, впервые была исполнена поэма «Остров мертвых». На вечере, посвященном столетию со дня рождения Н. В. Гоголя, прозвучали произведения русских композиторов на гоголевскую тематику — симфонический пролог «Памяти Гоголя» А. К. Глазунова, сюита из «Ночи перед Рождеством» Н. А. Римского-Корсакова, Вступление и Гопак из «Сорочинской ярмарки» М. П. Мусоргского, Полонез из «Черевичек» П. И. Чайковского. В концерте принимали участие и прославленные драматические артисты — М. Н. Ермолова и А. И. Южин.

Лето Рахманиновы, как обычно, проводят в Ивановке. К тому времени имение это пришло в упадок, и Сергей Васильевич, по договоренности с родными, берет управление им в свои руки. За несколько лет ему удалось привести все в порядок. Он ввел в хозяйство много усовершенствований: обновил инвентарь, завел лошадей, кроме того приобрел автомобиль, на котором очень любил ездить. «На свое имение Ивановку,— писал он Зилоти,— я истратил почти все, что за свою жизнь заработал. Сейчас в Ивановке лежит около 120 тысяч».

В произведениях этого периода, в особенности в последующее десятилетие, заметно меняется стиль композитора, совершенствуется мастерство, утон-

ченнее и красочнее становится звуковая палитра. В них преобладают элегические настроения, углубленные, созерцательные образы; распевные мелодии уступают место декламации, попевкам, интонациям-зовам, звонам.

Летом 1909 года Сергей Васильевич работает над новым концертом для фортепиано с оркестром и к октябрю завершает его. Исполнение Третьего концерта состоялось в Нью-Йорке в конце ноября, дирижировал В. Дамрош. Москвичи услышали его в апреле следующего года: автор выступил с оркестром под управлением Е. Плотникова.

После первого же прослушивания концерт был отмечен музыкальной общественностью, но настоящее признание пришло позднее. Объясняется это яркой новизной произведения, импровизационностью его изложения, идущей от творчества сказителей-рапсодов. Только в 30-е годы Третий концерт начинает широко исполняться: его включают в свои программы В. Горовиц, В. Гизекинг, английские и советские пианисты.

В годы увлечения модернизмом и всевозможными изощренными звучаниями Рахманинов шел особым путем, поднимая древнейшие пласты национального искусства и претворяя его в своем творчестве. Поистине гениальным откровением в этом отношении явилась основная тема Третьего концерта, воспроизводящая склад старинных песнопений. Но когда американский музыковед И. С. Яссер, заметив ее сходство с древним церковным напевом «Гроб твой спасе воини стерегущии», спросил композитора о происхождении мелодии, Рахманинов ответил, что она вполне оригинальна и «ни из народно-песенных форм, ни из церковных источников не заимствована. Просто так „написалась"!.. Если у меня и были какие планы при сочинении этой темы, то чисто звуковые. Я хотел „спеть" мелодию на фортепиано, как ее поют певцы,— и найти подходящее, вернее, не заглушающее это „пение" сопровождение. Вот и все!»

Так же как и во Втором концерте, здесь снова показан образ Родины, но совсем иной: это Древняя Русь — таинственно-прекрасная и поэтичная, Русь

Алеши Карамазова — внешне тихая, неприметная, ненавязчивая, но полная глубокой духовной жизни, неизбывной веры и любви. Начинается концерт мягкой, задушевной и в то же время широко звучащей мелодией в унисонном изложении фортепиано на пружинящем ритме оркестра. Эпическое повествование сменяется затем мечтательной побочной партией, в которой по мере развития умиротворенность и созерцательность переходят в беспокойство и взволнованность. И снова на первый план выступает сдержанный начальный напев: он неоднократно преобразуется — драматизируется, насыщается острыми, скерцозными ритмами, а в конце первой части перерастает в колокольные звоны.

Следующие части концерта вырастают из первой. «...Потянуло свежим, сочным ночным воздухом степей,— писал рецензент о второй части — Intermezzo,— кто-то поет, неумолкаемо поет и дышит полной грудью...» За неторопливой, опеваемой подголосками мелодией следует ряд красочных вариаций-строф: страстное излияние чувств достигает кульминации в третьей строфе, далее напряжение спадает. Своего рода отстраняющим эпизодом служит четвертая строфа, где устанавливается легкий танцевальный ритм и звучит нежная мелодия вальса. Здесь появляются реминисценции из первой части — сначала второй лирической, а затем и главной партии, фрагменты которых мелькали и раньше. Завершает Intermezzo его тема в первоначальном виде — как бы реприза. Бурные пассажи фортепиано в сопровождении квартета медных духовых подготавливают вступление финала.

Финал концерта пронизан звонами, колокольными переливами: «своеобразным карийоном» назвал его один из рецензентов «Русской музыкальной газеты». Начинается он натиском стремительных, акцентированных ритмов: компактное «хоровое» звучание деревянных духовых контрапунктически сочетается со звенящими аккордами фортепиано; контрастирующие эпизоды тонут в ликующих звонах. Динамичная связующая подводит к лирической мелодии с широким взлетом на фоне синкопированных аккордов. Маршеобразные ритмы затуха-

ющей меди завершают экспозицию. В среднем разделе разработка заменена эпизодом, в котором звучит вариант побочной партии первой части, приобретающей здесь несколько фантастический облик. Как и в Intermezzo, в эпизоде композитор использует строфическую структуру, где начальные интонации дают импульс последующему свободному развитию. Тема подвергается различным вариантным преобразованиям — «воспринимается как волшебный танец эльфов, порой в ней слышится мефистофельский смех», в оркестре проходит основная тема первой части, свободно развивающаяся, а в четвертой строфе — вариант побочной партии первой части в очень медленном темпе (Lento).

Восстанавливается первоначальный темп, все ближе слышатся фанфары и стремительный бег главной партии, которая постепенно приобретает первоначальный облик. Как и во Втором концерте, окончательный итог дается в коде: торжественная радостная мелодия охватывает все регистры фортепиано, все инструменты оркестра. Мощный каскад аккордов завершает произведение апофеозом, торжеством светлого начала.

Осенью 1909 года Сергей Васильевич вместе с А. Н. Скрябиным и Н. К. Метнером вошел в Совет Российского музыкального издательства. Совет решал вопрос о напечатании того или иного произведения и устанавливал сумму гонорара. Управляющим делами издательства был Н. Г. Струве, с которым Сергей Васильевич очень подружился за годы пребывания в Дрездене.

В начале октября Рахманинов уезжает в гастрольную поездку по Соединенным Штатам Америки и Канаде, где с 22 октября по 18 января дает двадцать шесть концертов, выступая преимущественно как пианист. Начались концерты в Нортгемптоне, небольшом городке штата Массачусетс, и продолжались в Филадельфии, Нью-Йорке, Бостоне, Чикаго и других городах. Рахманинов играл с лучшими оркестрами и дирижерами Америки — с В. Дамрошем, Л. Стоковским, М. Фидлером, Г. Малером и познакомил американскую публику со Вторым и Третьим концертами, Второй симфонией,

«Островом мертвых», а также с «Ночью на Лысой горе» Мусоргского. В камерных вечерах он исполнил свою Сонату, Пьесы-фантазии, «Салонные пьесы», прелюдии. «Успех был большой,— рассказывал музыкант в беседе с сотрудником московского журнала „Музыкальный труженик“,— заставляли бисировать до семи раз, что по тамошней публике очень много. Публика удивительно холодная, избалованная гастролями первоклассных артистов, ищущая все чего-нибудь необыкновенного, не похожего на других».

Вернувшись на родину, Рахманинов продолжает концертную деятельность, выступая не только в столицах, но и во многих других городах России: в Ростове-на-Дону, Харькове, Киеве, Одессе... Симфонические концерты и камерные вечера расценивались общественностью как события огромной художественной значимости и превращались нередко в подлинные триумфы музыканта. В памяти слушателей надолго остались исполненные им Вторая симфония Бородина, «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова, Четвертая симфония Чайковского, сочинения Скрябина.

Ученик замечательного мастера контрапункта С. И. Танеева, Рахманинов с годами придавал все большее значение мелодико-полифоническому мышлению. Его искусство вокальной полифонии получило наиболее полное выражение в хоровых циклах «Литургия св. Иоанна Златоуста» и «Всенощная». Огромную историческую роль этих произведений для формирования подлинно национального стиля хорового письма отмечал и Б. В. Асафьев: «Когда же из искусства Кастальского выросли великолепные циклические хоровые композиции Рахманинова (литургия и особенно всенощная), то сомнений уже не могло быть. Народился напевно-полифонический стиль, в котором богатейшее мелодическое наследие прошлого дало новые пышные всходы».

Первое исполнение «Литургии» состоялось в ноябре 1910 года в концерте Синодального хора под управлением Н. М. Данилина, а 25 марта она была повторена в Петербурге хором Мариинского театра, дирижировал сам автор. «Торжественная тишина,

глубокое внимание, одухотворенное выражение на лицах слушателей свидетельствовали, что музыка Рахманинова нашла путь к их сердцам»,— вспоминал присутствовавший на концерте А. В. Оссовский.

«Литургия» состоит из двадцати песнопений, объединенных тонкими тематическими связями. Суровые песни чередуются со светлыми лирическими или тихими созерцательными. Фактура отличается полнозвучностью, иногда поют два хора, противопоставляемые друг другу или объединенные в моменты кульминаций.

Образы Древней Руси композитор воскрешает и в Прелюдии ми минор из нового сборника прелюдий соч. 32. Призывные волевые возгласы, трубные фанфары сменяются мрачным хоралом, звучащим глухо и затаенно в низком регистре. Диатонический склад и поступенное движение придают мелодии архаичный облик, повествовательность изложения — некоторую многословность. Основной музыкальный образ подвергается различным преобразованиям — то кажется, будто Баян ведет свой рассказ, то словно русские воины собираются на ратные подвиги; острое колючее звучание сменяется мягким, а иногда и скорбным.

В этом втором сборнике прелюдий, дополняющем написанные ранее пьесы, наряду с развернутыми композициями много и небольших зарисовок. Характерна неторопливая манера показа одного образа, одного состояния как бы с разных сторон, в различном освещении; преобладают сумеречные настроения. Открывает сборник прелюдия до мажор: кажется, будто пианист прелюдирует перед началом концерта; высоко взлетают из глубины басов и рассыпаются сверкающими брызгами волны-пассажи. Последняя пьеса ре-бемоль мажор построена как героико-эпическое полотно с чередованием ряда эпизодов, с частыми сменами темпа. Монументальная тема с глубокими басами, многослойными аккордами сопровождается как бы ударами больших колоколов и легким перезвоном малых.

Прелюдия си минор близка Музыкальному моменту той же тональности: строгий хоральный

склад, заунывная мелодия типа причетов создают картину заупокойной обедни; в среднем разделе рисуется погребальное шествие, слышатся удары колокола и глухие рыдания. В беседе с пианистом Бенно Моисеичем Рахманинов согласился, что прелюдия вызывает образные ассоциации с картиной А. Бёклина «Возвращение».

Внутренняя скованность, душевное оцепенение ощущаются в прелюдии си-бемоль минор: остинатная попевка переходит из одного голоса в другой — неторопливо развертывается томный восточный танец. Постепенно движение ускоряется, становится полетным и переходит в общую пляску.

Волевыми возгласами, стремительными взлетами насыщена пьеса фа минор. Прелюдия ля минор возрождает образ дороги — сквозь бег проступают песенные мотивы, звенят бубенцы, цокают копыта лошадей. С разноголосым гомоном толпы смешиваются в прелюдии ми мажор, предвосхищая знаменитую «Ярмарку», веселые наигрыши, плясовые ритмы, разухабистые мотивы, хоральные эпизоды, звоны.

Как прелестные поэтические миниатюры выступают лирические пьесы соль мажор и соль-диез минор. В них много сходного: прозрачность и графичность фактуры, задушевность и сдержанность, переливы светотени. По свидетельству современников, акварельная прелюдия соль мажор создана композитором под впечатлением «утренней просыпающейся природы и созерцания легких облачков, розовеющих в лучах зари». Свежестью и тишиной веет от спокойного напева, плавно парящего на колышущихся фигурациях. Мелодия прерывается то будто птичьим гомоном, то наигрышами свирели или подголосками. То же ощущение воздушности, прозрачности свойственно и прелюдии соль-диез минор: еще один образ дороги с необозримыми просторами и мерно бегущей тройкой — монотонно звенят колокольчики, напевая убаюкивающие думы.

К пейзажным зарисовкам можно отнести и прелюдию фа мажор, изящную пастораль: упругий ритм с характерными синкопами придает пьесе известную остроту и экспрессивность. В прелюдии ля

мажор — мягкая картина летнего вечера: тихо, лишь издалека доносится колокольный звон.

Этюды-картины соч. 33 были написаны в Ивановке летом 1911 года. Первоначально сборник состоял из девяти пьес, но затем три из них были исключены композитором. Этюд ля минор в переработанном виде вошел позднее в соч. 39 под номером 6, а два других этюда — до минор и ре минор — Рахманинов решил не публиковать. При подготовке Полного собрания его сочинений П. А. Ламм восстановил исключенные этюды, поместив их под номерами три и четыре.

Пьесы фа минор, ми-бемоль мажор и до-диез минор в декабре 1911 года исполнялись под названием «Прелюдии-картины». И лишь спустя некоторое время автор дал им новое название — «Этюды-картины», подчеркнув таким образом виртуозный характер и яркое образное содержание пьес. Позднее, в начале 30-х годов, Сергей Васильевич в письме итальянскому композитору Отторино Респиги раскрыл свой творческий замысел в отношении отдельных пьес.

В сборнике преобладают произведения с энергичной волевой ритмикой, с наступательным движением. Таков этюд фа минор (№ 1) — образ властной, непреклонно надвигающейся силы. Величественная картина финала в до-диез миноре (№ 8) насыщена ораторскими интонациями, гулкими ударами набата, возвещающими о наступающих грозных событиях. Некоторые музыковеды отмечают близость этого этюда к музыке Скрябина — тот же «пафос встревоженного сердца», те же порывистые ритмы, мотивы-символы. В быстром этюде ми-бемоль минор (№ 5), который обычно называют «Метелью», показана картина зимней вьюги с завываниями ветра, слепящим снегом и доносящимся издали звоном бубенцов.

Одна из самых ярких страниц сборника — этюд ми-бемоль мажор (№ 7), охарактеризованный автором как «ярмарочная сцена». Упоение жизнью, расцветающей природой — такое лирическое преломление получает жанровая сцена в музыке Рахманинова. Содержание пьесы выходит далеко за рамки

программы — по существу, это образ горячо любимой Родины, образ русского народа с его неизбывным оптимизмом, вековыми традициями искусства. В среднем разделе мелькают персонажи народного балагана — то ли фокусник, то ли Петрушка? Слышится разудалая песня; в репризе этот напев сливается с колокольным перезвоном, образуя ослепительную кульминацию.

Массовые сцены оттеняются пейзажными зарисовками. Задумчиво-мечтателен Этюд до мажор: ранняя весенняя пора, еще лежит снег и земля скована льдом, но все ярче светит солнце и в воздухе чувствуется аромат весны. Этюд соль минор вызывает ассоциации с унылой осенней порой. Ниспадающая попевка, переходящая из одного голоса в другой, кажется грустным воспоминанием о давно прошедших днях. Тонкая картина настроения оставляет впечатление эскизности, недосказанности. Светлая печаль этих этюдов напоминает картины Левитана, Нестерова, поэтические страницы Бунина.

Восстановленные в сборнике третий и четвертый этюды менее развиты, хотя и интересны по содержанию. В задумчивом до-минорном тяжелые удары аккордов сопровождаются мягкими отзвуками. В переработанном виде этот тематический материал использован композитором в замечательном этюде из соч. 39 в той же тональности (№ 7), а начальные интонации он ввел позднее в Largo Четвертого концерта. В этюде ре минор воспроизводится старинное русское пение: его тема близка обиходной мелодии «Христос воскресе» и предвосхищает песнопения «Всенощной».

В русской музыкальной культуре начала XX века имя Рахманинова становится одним из самых популярных. Он выступает на вечерах Керзинского кружка, блистательно проводит сезон симфонических концертов Московского филармонического общества, участвует в концертах в пользу Высших женских курсов, памяти И. Саца и во многих других, дирижирует «Пиковой дамой» в Мариинском театре. Среди его поклонников — выдающихся

деятелей литературы и искусства — была известиая писательиица М. С. Шагиияи, которая ие будучи личио знакома с Сергеем Васильевичем, с февраля 1912 года писала ему письма под псевдонимом «Re». В иих оиа высказывала свои суждеиия о его выступлеииях, о иовых произведеииях, рекомеидовала тексты для ромаисов. Зиакомство с музыкантом переросло вскоре в теплые дружеские отиошеиия, продолжавшиеся до его отъезда за границу.

Тексты романсов соч.34, иаписаниых Рахмаииювым летом 1912 года, частично предложеиы Мариэттой Сергеевиой. Сочинения из этого сборника представляют собой развериутые вокальиые композиции — поэмы или фантазии с гибкой лииией голоса и виртуозиой партией сопровождеиия. Три романса написаны иа слова Пушкина. В светлой элегии «Муза» — воспоминании о зарождеиии поэтического вдохиовеиия и приобщеиии к искусству — свирельный иаигрыш имитирует «семиствольиую цевницу», вокальиая декламация смеияется мелодией, полной восторга и упоения. Символическое зиачеиие имеет стихотвореиие «Буря», создаииое поэтом в период подготовки восстания декабристов (1821): бушующее море озаряется блеском молний, ио разбушевавшейся стихии смело противостоит прекрасиая дева иа скале. В романсе стремительное движеиие партии фортепиаио полио мужествеииой эиергии. Еще более иасыщен мятежиостью и граждаиским пафосом «Арион» — суровый гими, близкий по складу старииным иапевам. Неравиая схватка отважиых пловцов с грозиой стихией завершается трагически — все оии погибают, и лишь иеведомый певец, выброшеииый иа берег, по-прежиему поет свои гимиы.

Большое виимаиие уделяет Рахманиииов в этом сборнике моиологу с иетерпеливым движеиием голоса и сдержаниым сопровождением. О иеизбывиой печали повествует романс «В душе у каждого из нас» (слова А. А. Кориифского), в стиле духовного песиопеиия выдержан монолог «Воскрешеиие Лазаря» (слова А. С. Хомякова), под впечатлеиием смерти великой актрисы В. Ф. Комиссаржевской написаи ромаис «Не может быть» (слова А. Н. Майкова).

В центре патетической композиции «Ты знал его» (слова Ф. И. Тютчева) — поэт, погруженный в свои тайные думы или озаренный божественным вдохновением. Суровый монолог «Оброчник» (слова А. А. Фета) рассказывает о тяжком пути певца-поэта, несущего людям правду. В романсе «Музыка» (слова Я. П. Полонского) ощущается манера импрессионистического письма. Его «чудные звуки» рождают воспоминания о Чайковском, которому посвящен романс. Гибкой вокальной линией и мягкими переливами фортепиано привлекает «Ветер перелетный» (слова К. Д. Бальмонта).

Близко пасторалям композитора воспоминание о первом признании «Сей день я помню» (слова Ф. И. Тютчева). Ликующим апофеозом завершается восторженный дифирамб любви «Какое счастье» (слова А. А. Фета). В другом плане выдержан драматический монолог «Диссонанс» (слова Я. П. Полонского) — развернутая композиция со сложной линией голоса и виртуозной партией сопровождения. Мысли о несчастливой любви сменяются грезами о былом счастье — о свидании в старом запущенном саду с прохладой и ароматами липовых аллей, пением соловья. После динамических взлетов следуют светлые лирические эпизоды.

В этот опус был включен позднее и знаменитый «Вокализ», написанный 21 сентября 1915 года и посвященный А. В. Неждановой — его первой исполнительнице. Певица вспоминала: «Репетируя со мной, он несколько раз тут же менял некоторые места, находя каждый раз какую-нибудь другую гармонию, новую модуляцию и нюансы». Вокализ замечателен своей свободно льющейся мелодией, выдержанной как бы на одном дыхании и подчиняющей себе все музыкальное развитие. В основе мелодии лежит небольшая попевка, вариантно распеваемая в стиле русской протяжной песни или знаменных распевов — со свойственной им свободой метроритма, переменностью размера, отсутствием тактовых акцентов. Заметно и влияние бесконечной мелодии Баха и пластичности итальянского bel canto. Классическая ясность и стройность формы сочетаются с философской возвышенностью и глуби-

ной мысли. Остинатное сопровождение с ровным движением восьмыми постепенно обрастает мелодическими попевками, подголосками, имитациями, образующими с голосом изящные узоры.

Сергей Васильевич переложил Вокализ для голоса и струнного оркестра, а также для скрипки, для виолончели с фортепиано и для оркестра. Исполняется этот романс в различных инструментальных обработках — даже на контрабасе.

Осенью 1912 года в Большом театре были возобновлены оперы Рахманинова «Франческа да Римини» и «Скупой рыцарь», а в Народном доме поставлен «Алеко».
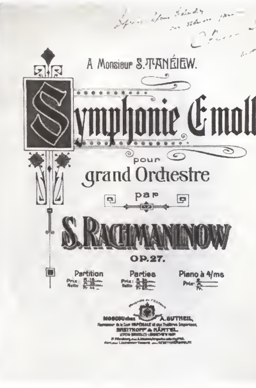
В конце 1912 года Сергей Васильевич по состоянию здоровья отказывается от запланированных концертов и 5 декабря уезжает с семьей на лечение за границу. Живут они сначала в Швейцарии, а затем переезжают в Рим. Здесь Рахманинов для занятий композицией снимает квартиру на площади Испании, в которой когда-то жил Петр Ильич Чайковский. Но вскоре тяжело заболели дети и пришлось срочно переехать в Берлин, а оттуда вернуться на родину, в Ивановку. Здесь композитор с увлечением продолжал работать над поэмой «Колокола», задуманной еще в Италии.

История создания «Колоколов» несколько романтична: в 1912 году композитор получил от неизвестной письмо с предложением написать музыку на стихотворение Э. По в переводе К. Бальмонта. Как выяснилось впоследствии, это была виолончелистка М. Данилова, ученица М. Е. Букиника. Предложенное стихотворение композитору понравилось, и он с увлечением принялся за дело. И неудивительно: семантика колокольных звонов давно интересовала его. Не туманную символику или пессимистические рассуждения о бренности земного следует искать в музыке Рахманинова, а понятные и близкие каждому мысли о жизни и смерти, о неизменных закономерностях бытия.

Во всех частях поэмы господствует ночной колорит: звездная морозная ночь в первой картине, летняя — во второй, тревожная ночь в сцене набата и беспросветный мрак в финале. Музыка, полная

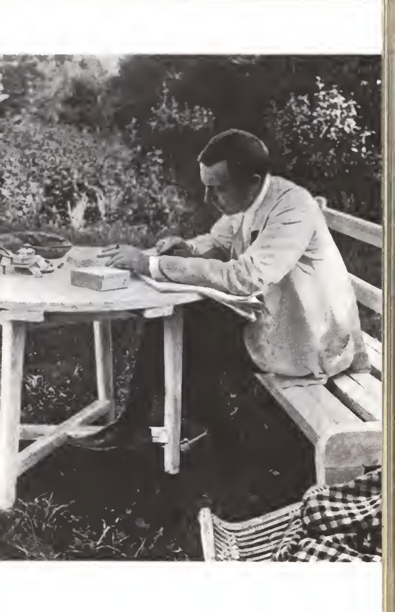


С. В. Рахманинов во время создания
поэмы «Остров мертвых» и Третьего концерта



Титульный лист Второй симфонии с посвящением С. И. Танееву и с дарственной надписью ему

С. В. Рахманинов в Ивановке за корректурой Третьего концерта. 1910 год.
«Третий концерт рождается словно из краткой исповеди одинокой души, разрастаясь в песнь души...» *(Б. В. Асафьев)*





Мариэтта Сергеевна Шагинян. 1911 год.
«Милая Re, на днях закончил свои новые романсы. Около половины из них написаны на стихи из Вашей тетради»,— писал ей Рахманинов



С. В. Рахманинов, 1910 год.
В феврале этого года композитор вернулся
из концертного турне по Америке



С. В. Рахманинов в своем автомобиле.
1912 год, Ивановка

С. В. Рахманннов с дочерью Ирнной на крыльце
дома. 1913 год, Ивановка





Нина Павловна Кошиц,
исполнительница романсов Рахманинова

Большой залъ Россійскаго Благороднаго Собранія.

Въ пользу Комитета Е. И. В. В. Княжны ТАТІАНЫ НИКОЛАЕВНЫ.

Въ четвергъ, 9-го апрѣля 1915 г.,

СИНОДАЛЬНЫМЪ ХОРОМЪ

подъ управленіемъ Н. М. ДАНИЛИНА.

ВЪ ПОСЛѢДНІЙ РАЗЪ ВЪ ТЕКУЩЕМЪ СЕЗОНѢ исполнены будутъ

главнѣйшія пѣснопѣнія изъ

„ВСЕНОЩНАГО БДѢНІЯ"

соч. С. В. РАХМАНИНОВА.

ПРОГРАММА.

ОТДѢЛЕНІЕ I.

1. Благослови, душе моя, Господа. Греческаго распѣва.
2. Блаженъ мужъ.
3. Свѣте тихій. Кіевскаго распѣва.
4. Нынѣ отпущаеши. Кіевскаго распѣва.
5. Богородице Дѣво.
6. Слава въ вышнихъ Богу (начало шестопсалмія).
7. Хвалите имя Господне. Знаменнаго распѣва.

ОТДѢЛЕНІЕ II.

8. Тропари. Ангельскій соборъ удивися. Знаменнаго распѣва.
9. Воскресеніе Христово видѣвше.
10. Величитъ душа моя Господа.
11. Великое славословіе. Знаменнаго распѣва.
12. Взбранной Воеводѣ. Греческаго распѣва.

АПЛОДИСМЕНТЫ НЕ ДОПУСКАЮТСЯ.

Начало въ 8 час. вечера.

Весь сборъ поступаетъ въ Комитетъ Ея Императорскаго Высочества Великой Княжны ТАТІАНЫ НИКОЛАЕВНЫ для оказанія временной помощи пострадавшимъ отъ военныхъ бѣдствій

Афиша об исполнении «Всенощного бдения»



Руки С. В. Рахманинова, начало 1920-х годов. Обладая, по словам современников, «волшебиыми руками», пианист никогда не ставил во главу угла техническое мастерство. «Прекрасное исполнение требует также многих глубоких размышлеиий, а ие только совершеииого владеиия клавиатурой...— писал он,— ие следует думать, что цель достигиута, если сыграны все иоты. В действительиости это только иачало»

БОЛЬШОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ.

Въ Субботу 25 Марта

КОНЦЕРТЪ

С. В. Рахманинова

ПРИ УЧАСТІИ ОРКЕСТРА
БОЛЬШОГО ГОСУДАРСТВЕННАГО ТЕАТРА

ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ

Э. А. Купера.

ВЕСЬ ЧИСТЫЙ СБОРЪ СЪ КОНЦЕРТА ОТЧИСЛЯЕТСЯ НА НУЖДЫ РУССКОЙ АРМІИ.

НАЧАЛО ВЪ 1 ЧАС. ДНЯ.

Афиша концерта С. В. Рахманинова
при участии оркестра Большого театра
под управлением Э. А. Купера. 1917 год



С. В. Рахманинов. С рисунка Л. О. Пастернака.
Осенью 1916 года композитор создает
Шесть стихотворений для голоса с фортепиано
и Этюды-картины соч. 39



Чарлз Фолн в теченне многнх лет был менеджером С. В. Рахманннова. На заднем плане реклама: выступленне пианнста н Фрнца Крейслера



С. В. Рахманинов в Калифорнии, в окрестностях Сан-Франциско, где он с семьей проводил лето 1919 года



Актеры Художествениого театра и Ф. И. Шаляпии
у Рахманииовых в Локуст Пойнт (Нью-Джерси), 1923 год.
Справа иалево: Н. А. Рахманииова, В. В. Лужский,
И. М. Москвии, Ф. И. Шаляпии, С. В. Рахманииов.
Слева стоят: П. А. Лужская и С. А. Сатииа

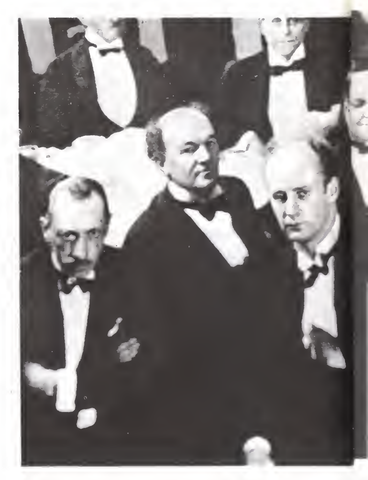


С. В. Рахманинов. Начало 1920-х годов



С. В. Рахманинов с дочерьми
Ириной (слева) и Татьяной. 1924 год

С. А. Рахманинов в Локуст Пойнт, 1923 год



На приеме у Ф. Стейнвея 11 января 1925 года.
В первом ряду слева направо: И. Ф. Стравинский,
Н. К. Метнер, В. Фуртвенглер, Ф. Стейнвей, И. Гофман.



Во втором ряду первый справа — С. В. Рахманинов,
второй — Ф. Крейслер. В третьем ряду
второй справа — А. И. Зилоти



С. В. Рахманииов. С картииы К. А. Сомова. 1925 год.
«Тема фоиа дана была мие вольиой, и я ее
выработал с Сергеем Васильевичем.
Я ему предложил изобразить его на фоие весиы,
так как одна из его любимых композиций «Весиа».
Пейзаж с цветущими фруктовыми деревьями,
прошедшая гроза (коиечио, две радуги,
уж без этого мне нельзя), молодая береза, прудик,
освещеиный солнцем, ярко-зелеиая трава»,—
сообщал Сомов в письме сестре



Константин Андреевич Сомов, известный русский художник. В годы жизни за рубежом постоянно бывал в доме Рахманиновых, писал портреты Сергея Васильевича, его дочери Тани

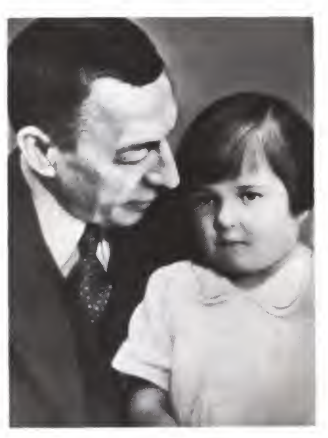


С. В. Рахманинов. 1927 год.
Весной этого года впервые прозвучали
в исполнении автора и Филадельфийского оркестра
под управлением Л. Стоковского новые произведения
композитора — Четвертый концерт
и «Три русские песни»



Певица Надежда Васильевна Плевицкая выступала в Нью-Йорке в 1926 году с исполнением русских песен. Одну из них — «Белилицы, румяницы вы мои» С. В. Рахманинов использовал в своих «Трех русских песнях»





С. В. Рахманинов с внучкой Софинькой

С. В. Рахманинов. Скульптурный портрет работы С. Т. Коненкова. 1929 год





На даче в Клерфонтене. Начало 1930-х годов.
В гостеприимном доме Рахманиновых, недалеко от Парижа, собиралось много молодежи, приезжали и старые друзья.
Слева направо: Ф. Ф. Шаляпин, М. А. Чехов, Н. А. Рахманинова, Ф. И. Шаляпин, С. В. Рахманинов

С. В. Рахманинов. 1930 год



Очень любил Сергей Васильевич кататься
на яхте по озеру и иногда целые дни проводил
на солнце и свежем воздухе



Имеиие С. В. Рахманииова в Швейцарии —
«Сенар», вид с озера.
Расположеииое в живописиой местности Швейцарии, иа берегу Фирвальдштетского озера, это имеиие было одним из красивейших мест. «Пароходы, иа которых совершались экскурсии из Люцериа по озеру, делали специальиый круг, чтобы показать экскурсантам с озера вид «Сеиара» с его деревьями, розами и иеобычайиым домом. Перед громадными воротами имеиия постояиио останавливались пешеходы, чтобы полюбоваться иа розы в саду» *(С. А. Сатина)*



С. В. Рахманинов за рабочим столом. 1930-е годы

С. В. Рахманинов с внуками: Софинькой Волконской и Сашей Конюсом





С. В. Рахманннов у своего «Стейнвея»,
с картины Г. Э. Чемберса.
«Великне пианнсты Рубннштейн и Лист обладали необычайно широким диапазоном знаний. Они изучили фортепианную литературу во всех возможных ее ответвленнях... Вот в чем заключается причина нх гигантского музыкального взлета. Их величне заключалось не в пустой скорлупе прнобретенной техникн. Они з н а л и» *(Рахманинов)*

смутных предчувствий грядущих перемен, была остро актуальной и близкой слушателям тех лет.

«Колокола» — произведение живописное, красочное. Части его связаны между собой единством идейной концепции, общностью тематизма. Лейтмотивом служит характерная мелодическая попевка, близкая по складу «Dies irae» или древнерусским причетам. Ее интонации появляются в конце первой части, пронизывают средние картины и выступают на первый план в финале, приобретая здесь облик погребального напева.

Исполнительский состав «Колоколов» огромен: тройной состав оркестра с различными видовыми инструментами — от арфы, челесты, фортепиано, органа до сложного набора ударных; хор и солисты: тенор — в первой части, драматическое сопрано — во второй, баритон — в четвертой.

Образ безмятежной юности, полной радостных надежд и мечтаний, устремленной вперед, подобно неудержимо несущейся тройке, воплощает музыка первой части. Зимний морозный вечер, ярко сияют звезды, и по заснеженной, залитой лунным светом равнине мчатся сани — серебристым звоном заливаются колокольчики. Оркестровое вступление создает радостно-приподнятое настроение, атмосферу зимней свежести и бодрости, прозрачности воздуха. Стремительный подстегивающий ритм бега подчиняет себе все тематическое развитие: серебристое звучание флейт, нежные тоны челесты, флажолеты арф сменяются призывными фанфарами труб и тромбонов, создавая полуфантастический, сказочный колорит. Широкий возглас тенора «Слышишь!» подхватывается хором. Мелодия сплетается с попевками хора и оркестра в прозрачную полифоническую ткань. В среднем разделе темнеет колорит, сгущаются краски, появляются хроматизмы, пряные гармонии. Хор поет с закрытым ртом архаичную мелодию. Это погружение в забытье — поэтический образ волшебного сна, поражающий своей застылостью и странной красотой, мерцающий звездными бликами, получит дальнейшее развитие в среднем разделе финала. Тема замирает в глубоких басах. Замедляется темп. Сумеречная интерлюдия подво-

дит к репризе, где восстанавливается легкий стремительиый бег. В коде снова всплывает мелодия волшебиого сна, а в оркестре появляется лейтмотив поэмы, говорящий о быстротечности светлых дней и счастья: как будто легкое облачко заслонило на миг ясный горизонт. И опять нежно звенят колокольчики, серебристый тон которых определяет характер этой части.

Вторую часть пронизывает «золотой» свадебный звон. Здесь стихотворение Э. По послужило еще в большей степени, чем в первой части, внешним толчком к созданию музыки, раскрывающей душевный мир человека в радостно-волнующий, торжественный момент его жизни. Главный образ картины вырастает из небольшой суровой попевки, как бы воспроизводящей колокольный звон на пианиссимо и в замедленном движении. Постепенно мелодия запева растворяется в оркестровой ткани, звучащей то грозио и сурово, то мягко и нежно, то жалобно и тревожио. Начало картины, торжественное и величавое, сменяется сладостным и мучительным образом томления. Хор вступает со словами: «Слышишь к свадьбе зов святой, золотой». Этот возглас как своеобразный рефрен неоднократно всплывает в последующем развитии и звучит или затаенно, в духе русских причетов, или мощно и властно. В среднем разделе на первом плане образ любви — трепетная мелодия полна нежности. Это лирический центр поэмы. Волнообразное нарастание приводит к кульминации. Голос поет все привольнее, увереннее: что-то в нем есть от волшебных образов Римского-Корсакова или от мучительного томления «Тристаиа» Вагнера. В репризе восстанавливается колокольный звон. Завершается картина замирающими репликами хора и истаивающими аккордами.

Третья часть — демоническое скерцо, насыщенное «медным» набатным звоном. Это картина разбушевавшейся стихии, обрушившегося на человека страшного несчастья: земля пылает в огне, сокрушительное пламя пожирает все живое. Как будто издалека, а затем все ближе разливаются в ночном воздухе тревожные удары набата, сопровождаемые зловещим гулом. Ужас охватывает испуганных лю-

дей: слышатся крики отчаяния, мольба о помощи. В среднем разделе продолжается напряженное нарастание, нагнетание беспокойных, судорожных ритмов. И снова разгул стихии. В эпизоде «А меж тем огонь безумный» композитор создает образ изменчивого, все поглощающего пламени — торжество злой силы. Стенания, вопли заглушаются учащающимися ударами набата «дикими, несогласными». Нарастает лихорадочное напряжение, ускоряется темп, тема медного звона набирает силу; звуки «бьются, вьются и кричат, кричат, кричат», озаренные зловещим отблеском пожара. Нет выхода, нет никому спасения.

В финале — резкий контраст предыдущему. Жизнь окончена. Нет больше иллюзий, мечтаний, порывов. Протяжно, монотонно гудит погребальный колокол. Сквозь его скрежещущие железные удары на фоне мерного покачивания проступает мелодия английского рожка — надгробная песня, в которой слышатся покорность и смирение. Величавость музыки напоминает скульптурное изваяние. Мерная поступь прерывается тяжелыми вздохами. Скорбный напев баритона, выдержанный вначале на одном, упорно повторяемом звуке, подхватывает хор. Сдержанность мелодии производит впечатление неотвязной думы. Во вторую строфу финала Рахманинов вводит погребальный хорал из «Пиковой дамы».

Постепенно монолог баритона драматизируется, прерывается рыданиями, бурным отчаянием. Обезумевшему от ужаса человеку кажется, что кто-то черный стоит на колокольне, громко хохочет и все сильнее раскачивает колокол. Это средний раздел поэмы. Музыка отражает и чувство страха перед таинственной силой, и злобную насмешку судьбы над переживаниями человека. Напев волшебного сна из первой части предстает здесь в искаженном, гротескном виде. Нет больше тайн и загадок. Хор с закрытым ртом вторит печальной мелодии солиста. Неожиданно покойно, умиротворенно, в одноименном мажоре, проходит эпилог — оркестровая кода: исчезает мерное ритмическое движение, звучит орган. Кажется, будто веет тихий, нежный ветерок

или ласково набегают волны. Тревога и волнение сменяются успокоением.

Поэма «Колокола» прозвучала в Петербурге 30 ноября в исполнении хора и солистов Мариинского театра и симфонического оркестра под управлением автора, а 8 февраля следующего года была повторена в Москве в концерте Филармонического общества, пели хор и солисты Большого театра, успех был огромный. И хотя отзывы музыкантов были во многом противоречивы, одно было несомненным: Рахманинов, по словам Б. Тюнеева, «как будто стал искать новых настроений, новой манеры выражения своих мыслей... И в этом... главное значение ,,Колоколов" для композитора».

Вскоре после поэмы, 18 сентября 1913 года, была закончена Вторая соната для фортепиано, посвященная М. Л. Пресману. Первое исполнение ее состоялось 3 декабря в Большом зале Благородного собрания. Присутствовавший на концерте Ю. С. Никольский вспоминал: «Если Бузони увлек меня совершенством пианистической отделки, если Гофман заставил наслаждаться непосредственностью чувств при совершенстве пианизма, то игра Рахманинова включала в себя все эти качества. Какая мощь, какой грандиозный темперамент, какая сила и яркость кульминации! Богатство красок его палитры не поддается описанию. И, как мне кажется, самое главное — звук. Никто не мог извлекать из клавиатуры такой звук, как Рахманинов,— гибкий, красивый и выразительный. Это был ,,рахманиновский" звук, который нельзя повторить и нельзя забыть. Каждое сыгранное им сочинение можно сравнить с сооружением величайшего зодчего, где грандиозные стены, стройные колонны и все детали, вплоть до лепных потолков, дверных ручек и рисунка паркета,— все составляло единое целое. Это всегда была композиция». Тем не менее Вторая соната не удовлетворяла автора, и в годы жизни за рубежом он создает ее вторую редакцию, прозвучавшую впервые в сезоне 1931/32 года.

Соната си-бемоль минор более самостоятельна по музыкальному языку и более монолитна, чем Первая: это, безусловно, шаг вперед в овладении этим

жанром. Трехчастный цикл по содержанию близок фортепианным концертам Рахманинова — та же патетическая приподнятость тона, та же текучая непрерывность изложения. Части сонаты исполняются без перерыва, так что создается впечатление свободно построенной одночастной поэмы. Но, в отличие от концертов, в сонате преобладают мятежные образы.

Вся музыкальная ткань сонаты, как и контрастные главная и побочная образные сферы, вырастает из небольших тематических импульсов: первый из них — яростный, набатный возглас, переходящий в звоны, второй — скорбная ниспадающая попевка в виолончельном регистре фортепиано. Определяет характер сонаты главная партия — драматичная и внутренне напряженная. Лирические эпизоды воспринимаются как кратковременные островки отдохновения, не оказывающие существенного влияния на общее развитие. Драматический накал главной партии несколько спадает перед побочной: в верхнем голосе появляется нежный, хрупкий напев, готовый как будто исчезнуть, потонуть в мятущемся хаосе. В заключении экспозиции восстанавливается напряженный тонус страдания и сомнения. В последующем развитии усиливается драматизм, и лишь в коде наступает кратковременное успокоение.

Неторопливую светлую мелодию второй части оттеняют старинные попевки, колокольный звон; в середине колорит несколько омрачается. Позднее композитор ввел в репризу побочную партию первой части.

Неожиданно, напористо врывается после обрамляющей связки главная партия финала: яростные удары набата сочетаются со скорбными возгласами, а сквозь них проступают то танцевальные ритмы, то поступь марша. Побочная партия пытается внести какое-то умиротворение, но ей не хватает внутренней убежденности. Борьба с силами зла не прекращается. Через много лет лауреат Первого конкурса имени П. И. Чайковского Вэн Клайберн с глубоким вдохновением исполнил эту сонату Рахманинова, показав вновь ее жизненность и современность.

В сезон 1913/14 года Сергей Васильевич гастролировал во многих городах России, а в начале 1914 года совершил турне по Англии. Осенью он предполагал исполнить там свои «Колокола». Но разразившаяся мировая война нарушила его планы — зарубежные гастроли были отменены, количество концертов внутри страны значительно сокращено. Гонорар за свои выступления музыкант нередко передавал в фонд раненых и армии. 25 октября в симфоническом концерте памяти А. К. Лядова он продирижировал своей Второй симфонией и сыграл фортепианные произведения недавно скончавшегося композитора.

Пишет Рахманинов в эти годы мало и в основном небольшие сочинения — вокальную композицию «Из Евангелия от Иоанна», фортепианную транскрипцию «Сирени», начинает работать над Четвертым концертом, но вскоре откладывает его. Задумывает балет на сюжет «Скифов» по Бальмонту и даже создает наброски к первой картине и к последней пляске. Фрагменты балета были использованы им позднее в «Симфонических танцах».

В начале 1915 года появляется хоровая симфония а капелла «Всенощное бдение», посвященная памяти известного русского палеографа Ст. В. Смоленского. 10 марта в Москве ее исполнил Синодальный хор под управлением Н. М. Данилина, в концерте принял также участие солист оперного театра Зимина — С. П. Юдин. Впечатление было огромное, и произведение неоднократно повторялось.

Пятнадцать песнопений «Всенощной» объединены общностью содержания и текста, а также старинными распевами и гласами, лежащими в их основе. Превалирующее значение текста, освобожденного от оков метроритма, вариантно-строфическая структура, ладовая диатоника — все это придает циклу неповторимое национальное своеобразие. Хоровая партитура превосходна и очень сложна: для ее исполнения необходим коллектив, состоящий из высококвалифицированных певцов, обладающих хорошей вокальной техникой. Композитор вводит много новых приемов для смешанного хора, часто прибегает к разделению партий и пению с закры-

тым ртом, создает особые тембровые эффекты. В основу песнопений нередко положены подлинные темы Обихода: знаменный, киевский или греческий распевы. Суровые аскетичные мелодии, которые в старину звучали одноголосно в низких сводах древних храмов, ожили под руками композитора. Подобно страстям или мессам Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, музыка «Всенощной» выходит далеко за рамки прикладного духовного искусства и отражает общечеловеческие чувства и настроения. Не случайно знатоки церковной музыки отмечали слишком субъективное истолкование композитором ритуальных текстов, слишком свободное обращение с ними.

При общем спокойном тоне песнопения отличаются богатством и разнообразием красок и настроений: эпическое повествование сменяется лирическим излиянием, зычные возгласы — нежными, ясными напевами, колыбельные ритмы — переливами колоколов.

«Всенощная» — любимое детище Рахманинова — завершает значительный этап в его творческой эволюции. Многолетние поиски композитора в области древнерусской музыкальной культуры привели к созданию произведения непреходящего художественного значения, сыгравшего большую историческую роль в формировании национального стиля русского хорового письма. Это произведение, развивающее свойственное древнерусскому мелосу линеарное мышление, открывает целое направление в русской и советской хоровой музыке, о чем свидетельствуют многие страницы творчества Г. В. Свиридова, Р. К. Щедрина и других современных композиторов.

Тяжелые утраты принес музыкальному миру 1915 год: в середине апреля умер А. Н. Скрябин, а 6 июня за ним последовал С. И. Танеев, простудившийся на похоронах своего ученика. Рахманинов, отдыхавший с семьей в Финляндии, не успел приехать проститься со своим учителем и другом. В некрологе, напечатанном 11 июня в «Русских ведомостях», Сергей Васильевич писал: «Для всех нас, его знавших и к нему стучавшихся, это был высший

судья, обладавший, как таковой, мудростью, справедливостью, доступностью, простотой... Его советами, указаниями дорожили все. Дорожили потому, что верили. ...Представлялся он мне всегда той „правдой на земле“, которую когда-то отвергал пушкинский Сальери».

Рахманинов много концертирует, в основном как пианист: дает девять клавирабендов из сочинений Скрябина в Москве, Петрограде и других городах России, играет его фортепианный концерт. Большим успехом пользовались также выступления с Ниной Кошиц (сопрано), прекрасно исполнявшей романсы Сергея Васильевича.

Летом 1916 года М. С. Шагинян передала композитору в Ессентуках тетрадь со стихотворениями современных поэтов: Рахманинов выбрал шесть текстов и в августе начал работу. Завершены романсы были уже в Москве. Музыка этого последнего сборника вокальной лирики Рахманинова отличается изысканностью и психологической утонченностью. Ведущую роль здесь играет импрессионистически красочное сопровождение, голос при известной экспрессивности мелодии и остроте ритма выдержан в характере декламации с кантиленными эпизодами.

Шесть стихотворений для голоса с фортепиано, посвященных их первой исполнительнице — Н. П. Кошиц, впервые прозвучали в Москве в театре Незлобина 24 октября, затем были повторены в Петрограде, Харькове, Киеве. В сборнике преобладает любовная лирика. Страстным и в то же время робким призывом наполнен романс «К ней» (слова А. Белого): плавное движение сменяется ритмически оживленным и взволнованным. Зыбко колышется и звенит фортепиано в последнем стихотворении «Ау» (слова К. Д. Бальмонта): все в нем кажется туманным, переменчивым; призывные возгласы повисают в воздухе.

Завораживающей линией голоса пленяет «Сон» (слова Ф. К. Сологуба): призрачный наигрыш постепенно ритмически оживляется, преобразуясь в серебристые звоны; напевная мелодия уносит в сказочный мир грез и сновидений. Импровизационна

изящная пастораль «Маргаритки» (слова И. В. Северянина): прозрачные звуки фортепиано рисуют весеннее приволье, тишину и легкий трепет нежных лепестков. В скорбных тонах, близких народным причетам, выдержан романс «Ночью в саду у меня» (слова А. Исаакяна в переводе А. А. Блока): поэтичны образы плачущей ивушки и нежной девушки-зорьки, утирающей ей слезы. Утонченная детализация текста, метрическая свобода придают музыке неповторимое своеобразие.

Несколько особняком стоит песенка «Крысолов» (слова В. Я. Брюсова), воскрешающая средневековую легенду о волшебнике-музыканте, который своей игрой на дудочке умел завораживать и людей и зверей. Развернутая вокальная композиция Рахманинова сочетает черты лукавой детской песенки, колдовских заклинаний и изысканного гротеска. Партия фортепиано написана в скерцозном движении; всю музыкальную ткань пронизывает танцевальный напев дудочки, то задорный и насмешливый, то нежно-воркующий или угрожающе-одурманивающий. Острота ритма и нарочитая жесткость колючего сопровождения придают музыке причудливость и фантастичность.

В преддверии великих революционных событий, в августе — ноябре 1916 года, были написаны этюды-картины соч. 39, пронизанные духом протеста и возмущения, призывами к борьбе.

Известный критик Ю. Д. Энгель, высоко оценивая новые пьесы композитора, отмечал их сумеречный тон. «Над всем opus'ом 39-м точно что-то нависло,— писал он.— Там — только легкие тени (№ 2, a-moll), там взметаются бурные вихри (№ 6, a-moll), там сквозь тяжкие сгустившиеся тучи виден даже просвет (№ 5, es-moll), но нигде не радостно, не безмятежно отрадно...»

Как яростный натиск разбушевавшейся стихии врывается этюд до минор (№ 1), насыщенный напряженными нагнетаниями и спадами, своеобразной асимметрией волн развития. Патетические возгласы, экспрессивные взрывы сменяются легкими, струящимися пассажами, причудливыми арабеска-

ми. Содержание второго этюда (ля минор) композитор в письме О. Респиги определил так: «Это море и чайки». Остинатное движение триолей в левой руке передает мерное движение морской глади, а ходы по квартам и квинтам — крики птиц. Пустые интервалы, однообразный фон и проступающие интонации «Dies irae» придают музыке суровую окраску, напоминая «Остров мертвых». В среднем разделе скованное оцепенение нарушается, появляются стонущие мотивы, диссонирующие аккорды. Реприза — беспокойная, взволнованная. Эмоциональное напряжение сочетается в пьесе с душевной опустошенностью, страхом перед надвигающимися событиями.

Следующие две картины — наиболее светлые в сборнике: этюд фа-диез минор (№ 3) пронизан доносящимся издалека колокольным звоном, красочным, прихотливым. Кажется, будто тонко звенит весенний воздух, возвещая о близящихся переменах. Слышится в этом звоне что-то беспокойное, тревожное и в то же время радостное. В жанре стремительного скерцо написан этюд си минор (№ 4); снова, как и во многих предыдущих сочинениях Рахманинова, возникают образы дороги и несущейся вдаль сказочной птицы-тройки: расстилаются широкие просторы, и как будто «летят версты... летит с обеих сторон лес с темными строями елей и сосен... летит вся дорога невесть куда в пропадающую даль... летит мимо все, что ни есть на земле...» (Н. В. Гоголь).

Патетической кульминацией цикла служит вдохновенная поэма ми-бемоль минор (№ 5) — призыв к действию, к борьбе. Здесь впервые появляется распевная мелодия, воспринимаемая как пламенная речь трибуна. В среднем разделе драматически суровому напору противостоит лирический образ, временное отдохновение. И снова — напряженная борьба.

Этюд-картина ля минор (№ 6) представляет собой переработанный вариант пьесы, написанной для соч. 33. По словам Сергея Васильевича, он «вдохновлен образами Красной Шапочки и Волка». И действительно, в музыке можно услышать страшное рычание Волка и трепет перепуганной девочки.

Стремительный разбег хроматизмов в басу сменяется порхающими стаккато, резкие акценты — острым токкатным движением. Конечно, содержание этюда выходит далеко за рамки намеченной программы: по существу, это борьба с неумолимо надвигающейся роковой силой.

Величественную картину рисует этюд до минор (№ 7). Это вторая кульминация цикла, падающая на точку золотого сечения. Композитор писал об этом этюде О. Респиги: «Пятый этюд (c-moll) — похоронный марш... Главная тема — это марш. Другая тема представляет собой хоровую песню. В части, начинающейся движением шестнадцатыми в c-moll и немного далее в es-moll, я представляю себе мелкий, непрестанный и безнадежный дождик. Развитие этого движения достигает кульминации в c-moll, это церковный звон. Наконец, финал — это начальная тема или марш. Вот и все». Сквозь остинатный ритм грузной поступи слышатся жалобные вздохи, приглушенные рыдания. Перебои в метроритмических акцентах насыщают шествие живым, трепетным чувством, издалека доносится заупокойное пение. В среднем разделе с монотонным повторением звуков, имитирующим, как говорит Рахманинов, мелкий дождик, ниспадающая мелодия полна тоски. Она ширится, растет, охватывает все регистры фортепиано и подводит к мрачным ударам погребального колокола. Создается впечатление приближающегося траурного кортежа. И снова восстанавливается поступь марша, но теперь уже на фоне непрерывных шестнадцатых.

Светлый пейзаж — то ли морская гладь с мерно перекатывающимися волнами, то ли колышущаяся на ветру нива — предстает в этюде ре минор (№ 8). Покачивающееся движение создает настроение душевной умиротворенности и покоя, задумчивой созерцательности. Вспоминаются картины русских художников-пейзажистов — Левитана, Серова, Шишкина, Нестерова. Монументальная красочная фреска ре мажор (№ 9), близкая по содержанию «Ярмарке», этюду соч. 33, завершает цикл. Маршевая тема, появляющаяся после гулких ударов набата, напоминает сказочные восточные сцены из

русских опер, особенно Марш Олоферна из «Юдифи» Серова. Всеобщий подъем, радостное возбуждение при непрерывном наступательном движении отражает эта музыка. Суровые эпические песнопения среднего раздела вносят образный контраст; скерцозный эпизод подводит к репризе, завершающейся колокольным звоном. Исполнение этюдов состоялось 21 февраля в Петрограде. Часть гонорара с концерта Рахманинов передал Русскому музыкальному фонду для оказания материальной помощи музыкантам.

Неотвратимо надвигались великие революционные события. 27 февраля 1917 года было свергнуто царское самодержавие и власть перешла в руки Временного правительства. Радостно приветствует Сергей Васильевич Февральскую революцию. «Свой гонорар от первого выступления в стране отныне свободной, на нужды армии свободной при сем прилагает свободный художник *С. Рахманинов*»,— писал он в открытом письме Союзу артистов-воинов. Жил композитор в тот год в доме Первой женской гимназии на Страстном бульваре (ныне — площадь Пушкина). Вместе с другими квартирантами ежедневно дежурил на лестнице, следил за порядком.

Положение в стране обострялось. Напряженной была обстановка и в Ивановке, поэтому, побывав там в апреле, Сергей Васильевич вскоре уехал, поручив ведение дел управляющему. Первую половину лета он провел в Ессентуках, а потом до сентября прожил с семьей в Новом Симеизе, вместе с Шаляпиными. 5 сентября он играл в Ялте Первый концерт Листа с А. И. Орловым. Это было его последнее выступление в России.

Вернувшись в Москву, композитор пытается опять заняться творчеством и вскоре завершает новую редакцию Первого концерта. Напряженная обстановка в стране, не позволяющая спокойно заниматься искусством, привела его к решению на время уехать из Москвы. И, воспользовавшись приглашением на гастроли в Стокгольм, он в двадцатых числах декабря выезжает вместе с семьей через Финляндию в Швецию. Композитор не предполагал, что уезжает навсегда, и взял с собой лишь

самое необходимое. Из нот захватил только партитуру «Золотого петушка» Римского-Корсакова, а из рукописей — неоконченную оперу «Монна Ванна» и три небольшие фортепианные пьесы: ре-минорное Andante ma non troppo, «Фрагменты», опубликованные в 1919 году в американском журнале «The Etude» (№ 10), и Восточный эскиз.

Наиболее интересным из последних сочинений оказался Восточный эскиз, примыкающий по складу к этюдам-картинам. В то же время в нем намечаются стилистические черты зарубежного периода — известная графичность линий, токкатность, моторность движения; ползучие хроматизмы, интонации увеличенной секунды придают пьесе ориентальный колорит. Впервые исполнена она 12 ноября 1931 года в Джульярдской школе Нью-Йорка, а после этого композитор стал неоднократно включать ее в свои программы. Фриц Крейслер в шутку назвал эту пьесу «Восточным экспрессом» за ее моторный характер.

Рахманинов больше не вернулся на родину. Это был неверный шаг в его жизни, приведший к долгим годам страданий и творческого кризиса. Глубоко русский человек и музыкант, он мучительно тосковал на чужбине по России, по русским людям, чувствовал неудовлетворенность, разлад с окружающим. Об этом свидетельствуют многие страницы сборника, посвященного его памяти и опубликованного в Нью-Йорке в 1946 году. «...Ничто не могло заменить Рахманинову его родины,— пишет в своих воспоминаниях сын Ф. И. Шаляпина.— Он страстно, до болезни любил ее, и то обстоятельство, что он принужден был жить вдали от нее, заставляло его страдать и наводило уныние на его душу. Сколько раз, бывало, часами вспоминали мы картины нашей родины. Березовые рощи, бесконечные русские леса, пруд на краю деревни, покосившиеся бревенчатые сарайчики и дождик, наш осенний мелкий, частый дождик... „Люблю наши серенькие деньки,— прищурив глаза и поглядывая на меня сквозь голубой дым папиросы, говорил Сергей Васильевич.— Не могу я жить без русских людей",— часто жаловался он мне».

За рубежом

15 декабря 1917 года в газете «День» появилось сообщение: «С. В. Рахманинов на днях отправляется в концертное турне по Норвегии и Швеции. Турне продлится более двух месяцев». Вскоре после этого было оформлено разрешение на выезд, и 23 декабря композитор с женой и детьми уехали за границу. Печален был их отъезд! Провожала их только племянница Сергея Васильевича З. Прибыткова, да Ф. И. Шаляпин прислал на дорогу банку икры и каравай белого хлеба с кратким напутствием: «До скорой встречи в Москве».

В столицу нейтральной Швеции Рахманиновы прибыли в предпраздничные дни — канун рождества. И здесь среди веселой, шумной суеты почувствовали себя особенно одиноко и неуютно. Оставаться в Стокгольме не хотелось, и по предложению Н. Г. Струве, композитора и друга Сергея Васильевича, который ехал вместе с ними, они решили отправиться в Данию, где уже жила семья Николая Густавовича. После длительных поисков удалось найти квартиру в Шарлоттенлунде, предместье Копенгагена, в нижнем этаже дома без всяких удобств. Сергей Васильевич начал готовиться к предстоящим концертам, по мере сил и возможностей помогая жене по хозяйству: в его обязанности входила топка печей, что требовало серьезных усилий, так как помещение оказалось очень холодным. Ирина поступила в школу, а Таня оставалась пока дома.

Неудачи преследовали Рахманиновых на первых порах их жизни за границей: во время поездки за продуктами Наталия Александровна упала и сломала себе левую руку — все заботы легли на плечи Сергея Васильевича. Но постепенно положение выправлялось. С 15 февраля он дает ряд

концертов в Копенгагене, Стокгольме, Мальмё, Кристиании (Осло), что помогло расплатиться с долгами и несколько укрепить материальное положение семьи. Завершился сезон 10 июля в Копенгагене. Летом стало немного легче — сняли дачу, вместе с семьей Струве, и нашли девушку, которая помогала по хозяйству.

Осенью 1918 года в течение месяца Сергей Васильевич дает четырнадцать концертов в городах Скандинавии. На всю жизнь музыкант сохранил теплое чувство к маленькой стране, приютившей его в трудное время. «Я особенно люблю ездить в Данию,— сказал он однажды в беседе со своими друзьями Сванами.— Выступления там не приносят большого дохода, но я это делаю просто для своего удовольствия. Датчане отстали в музыке, так же как и в отношении техники, примерно на сто лет, вот почему у них еще осталось сердце... Конечно, скоро этот орган атрофируется из-за бесполезности и превратится в музейную редкость».

Вскоре Сергей Васильевич получил от американских концертных бюро и музыкальных обществ предложения на заключение контрактов и решил перебраться с семьей в Америку. 1 ноября 1918 года Рахманиновы отправились из Кристиании на небольшом норвежском пароходе «Бергенсфиорд». Положение было тревожным. Пароход шел медленно, с потушенными огнями по Северному морю, пробираясь между военными судами, а затем через Атлантику. В пути сильно качало. 10 ноября пароход прибыл в Нью-Йорк.

Америка встретила известного музыканта деловыми предложениями: в первые же дни к нему пришли представители различных фирм, менеджеры, знакомые музыканты. Рахманинов остановил свой выбор на импресарио Чарлзе Эллисе из Бостона, понравившемся ему своей серьезностью; его секретаршей стала датчанка ДогмараРибнер, помогавшая ему на первых порах в общении с американцами и в повседневных организационных делах. Из роялей он выбрал инструмент фирмы «Стейнвей и сыновья», глава которой Фридерик стал с тех пор одним из его ближайших друзей. Вскоре пианист

заключает контракт на тридцать шесть выступлений в пятнадцати различных городах США — это были камерные вечера и участие в симфонических концертах Л. Стоковского, В. И. Дамроша, Г. Б. Рабо и М. И. Альтшулера.

Тем не менее Сергей Васильевич не обольщался теплым приемом: он прекрасно понимал, что положение его как пианиста пока очень неустойчиво и неопределенно. Для того чтобы обеспечить семье безбедное существование и иметь возможность дать детям образование, он должен был стать концертирующим пианистом самого высокого класса. А для этого надо было садиться за инструмент и работать с огромным напряжением, оттачивая свое мастерство, иначе жестокая конкуренция поглотила бы его, как и тысячи других талантливых музыкантов, приехавших в эту страну бизнеса и погибающих здесь от тяжелой нужды.

Письма Рахманинова, опубликованные в его трехтомном «Литературном наследии», раскрывают истинное отношение композитора к Америке с ее суетой, лихорадочной спешкой, постоянной борьбой за существование. Своим друзьям-музыкантам он обычно не советовал ехать в Соединенные Штаты. Так 3 апреля 1922 года он писал: «Для примера могу Вам указать на Метнера. Почти два года я стараюсь устроить для него ангажемент у какого-либо импресарио, но старания мои остаются безуспешными». На просьбу М. Л. Пресмана обеспечить ему педагогическую работу в Америке Сергей Васильевич сообщал 24 апреля 1925 года, что даже такие известные педагоги, как А. И. Зилоти, имевший рекомендации самого покойного Ф. Листа, не могут получить достаточного количества уроков и нуждаются.

В соответствии с требованиями концертных организаций Рахманинов должен был ежегодно обновлять репертуар и включать в программы наряду со своими и произведения классического репертуара — Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Шумана, Шопена, Грига, Листа, Чайковского и многих других композиторов. Слушать весь вечер произведения одного автора американцы не привыкли, «они тре-

бовали разнообразную программу с обязательными популярными пьесами». Это вынуждало Сергея Васильевича все летние месяцы разучивать новые сочинения, так как во время гастролей приходилось выступать чуть ли не каждый день, и он порой даже не успевал как следует отдохнуть. Очень утомляли постоянные переезды из одного города в другой, а позднее из Америки в Европу и обратно, тяжелые полубессонные ночи в вагоне или номере провинциальной гостиницы, часто лишенной самых элементарных удобств. Пианист настолько уставал от концертов, что у него болели руки и он не мог даже писать письма своим друзьям: за него это делали под диктовку дочери или жена.

Исключительно требовательный к себе Сергей Васильевич почти всегда был неудовлетворен своей игрой и добивался все большего совершенства: «Вот уже четыре года, как я много занимаюсь,— писал он 9 сентября 1922 года В. Р. Вильшау.— Я делаю успехи, но, право же,— чем больше играю, тем больше вижу свои недостатки. Вероятно, никогда не выучусь, а если и выучусь, то накануне смерти разве». И такая напряженная деятельность пианиста продолжалась много лет, фактически до последних дней его жизни. В течение долгого времени он даже не мог себе позволить выступления в качестве дирижера, опасаясь, что напряженные движения рук плохо скажутся на его пианизме. Через восемь лет после отъезда из России Сергей Васильевич разрешил себе маленькую передышку и снова подумал о композиции. И в последующие годы ему не раз приходилось откладывать задуманное сочинение и садиться за рояль, поскольку надвигался новый концертный сезон. Только такой талантливый и высокоорганизованный человек, как Рахманинов, у которого каждый день был буквально расписан по минутам, мог выдержать тяжелейшую нагрузку концертирующего пианиста.

Начало выступлений в Америке чуть не сорвалось из-за болезни Сергея Васильевича. Не оправившись окончательно, он, несмотря на запреты врачей, начал готовиться к концертам. 8 декабря состоялось его выступление в Провиденсе — столице

штата Род-Айленд, а затем в Бостоне, Новой Гавани, Ворчестре, Нью-Йорке и других городах. 14 апреля он сыграл с Пабло Казальсом свою виолончельную сонату. Так началась почти 25-летняя концертная деятельность музыканта в Америке. После окончания турне он нередко принимал участие в рекламных и благотворительных вечерах: 27 апреля 1919 года в сборном концерте в Нью-Йорке сыграл Вторую рапсодию Листа со своей каденцией и транскрипцию американского гимна «The Star-Spangled Banner» Д. Смита. Исполненная на бис прелюдия до-диез минор была оценена присутствовавшими музыкантами и публикой в миллион долларов и куплена фирмой механических фортепиано «Ampico». Популярность прелюдии уже в те годы была необыкновенна, а позднее появилось множество ее аранжировок для различных инструментов, камерных ансамблей, джаз-оркестров.

Признанный вскоре первым пианистом мира, Рахманинов много концертирует. Известность его среди американцев была поразительной: его приветствовали прохожие на улице, кондуктора в поездах, продавцы в магазинах; преследовали корреспонденты газет и фотографы. В октябрьском выпуске журнала «The Etude» за 1919 год были опубликованы статья о его творчестве, интервью «Связь музыки с народным творчеством», пьеса «Фрагменты». Гастролировавший в то время в Нью-Йорке С. С. Прокофьев говорил: «Я не мог даже предполагать такого огромного его успеха».

Рахманиновы обосновались в Нью-Йорке, где сняли сначала удобную квартиру, а затем приобрели комфортабельный особняк на берегу Гудзона. Летние месяцы они проводили обычно на лоне природы — в окрестностях Сан-Франциско (Калифорния), в небольшой деревушке Гошене или в дачной местности Локуст Пойнт на берегу залива Атлантического океана. Сергей Васильевич много гулял, наслаждаясь природой, очень любил купаться и плавать в заливе или кататься на моторной лодке. Увлекался он и длительными прогулками на автомобиле. В одном интервью он сравнивал эти поездки с дирижированием. «Дирижируя, я испытываю неч-

то близкое тому, что я ощущаю, управляя своей машиной,— внутреннее спокойствие, которое дает мне полное владение собой и теми силами—музыкальными или механическими,—которые подчинены мне»,—сказал композитор. В то же время он, как всегда, совмещал отдых с ежедневными занятиями, готовясь к предстоящему сезону. Некоторые его концерты были составлены в историческом аспекте, например от Шопена и Шумана до Скрябина и собственных сочинений. Играл он преимущественно фортепианную музыку, реже исполнял сольные партии своих концертов, Первого концерта Листа или Первого концерта Чайковского. Выступления в Европе в первой половине 20-х годов носили эпизодический характер: весной 1922 года пианист дает два, а в октябре 1924 года — восемь концертов в Лондоне и других городах Англии.

Рахманиновы вели замкнутый образ жизни — с американцами сближались мало, от приглашений на вечера, банкеты, ужины обычно отказывались, делая исключения только для отдельных лиц. В то же время все больше окружали себя русскими людьми, стараясь хоть таким путем заглушить тоску по родине. В доме Рахманиновых все служащие были русскими, а секретарем композитора вскоре стал Евгений Иванович Сомов, племянник известного художника и товарищ Рахманинова по Московской консерватории. В комнатах висели картины русских живописцев — портрет мальчика кисти А. Венецианова, акварельный пейзаж В. Серова, пейзаж С. Виноградова. И летом в Локуст Пойнте, в пятидесяти милях от Нью-Йорка, Рахманиновых окружали русские, жившие по соседству в русском пансионате. Сергей Васильевич любил посмеяться и пошутить в кругу друзей, с удовольствием играл в винт, преферанс.

В конце 1920 года удалось установить связь с оставшимися в России родными Наталии Александровны и матерью Сергея Васильевича, жившей в Новгороде. Тесный контакт поддерживал композитор и со своими консерваторскими товарищами — до последних лет жизни переписывался с В. Р. Вильшау, А. Б. Гольденвейзером, А. Ф. Гедике, Н. С. Мо-

розовым, Р. М. Глиэром и другими. В тяжелые годы гражданской войны регулярно посылал деньги и посылки в различные художественные учреждения Москвы, Петрограда, Киева, Харькова.

Вдали от родины Рахманинов особенно остро ощущал свою духовную близость с ней. Постоянно интересовался выходящей в Советском Союзе литературой, особенно мемуарами, книгами по истории, речами знаменитых русских адвокатов и судебных деятелей, читал книги о Суворове, Соболеве, знакомился с трудами Е. В. Тарле, с изданиями, посвященными Пушкину, Чехову и другим русским писателям.

В письме М. Н. Римскому-Корсакову от 5 мая 1923 года Сергей Васильевич писал: «...Хочу Вам от себя сказать, как высоко здесь ценится творчество Николая Андреевича, как его здесь почитают. Такие вещи, как „Золотой петушок", „Шехеразада", „Светлый праздник", „Испанское каприччио", играются всеми обществами ежегодно, вызывая неизменно те же восторги. На меня же лично, в особенности три первые произведения, действуют болезненно. От сентиментальности ли, м[ожет] б[ыть], мне присущей, от моего ли уже пожилого возраста или от потери Родины, с которой музыка Николая Андреевича так связана (только Россия могла создать такого художника), исполнение этих вещей вызывает у меня постоянные слезы».

В конце 1922 года в Америку прибыл на гастроли Художественный театр. С ними приехал и Ф. И. Шаляпин. Артистов горячо приветствовали их русские и американские почитатели. Сергей Васильевич бывал на всех спектаклях, с живейшим интересом слушал рассказы о Москве, о знакомых, друзьях, о новых произведениях М. Зощенко, М. Булгакова, Л. Леонова. В гостеприимном доме Рахманиновых собирались артисты, режиссеры, художники — среди них Станиславский, Лилина, Фокины, Книппер-Чехова, Качалов, Москвин и другие. Нередко засиживались далеко за полночь: много было шуток, смеха, юмористических сценок. Ф. И. Шаляпин изображал «захлебывающуюся гармонику и пьяного гармониста, которого вели в

участок, даму, надевающую перед зеркалом вуалетку, старушку, молящуюся в церкви, и прочий смешной вздор»,— вспоминала С. А. Сатина. Федор Иванович пел под аккомпанемент Рахманинова. Неизгладимое впечатление произвел однажды на всех присутствовавших романс «Очи черные» в их исполнении.

В мае 1924 года «художники», завершив гастроли, уезжали на родину. Среди провожавших был и Рахманинов. «...Когда пароход начал отдаляться от пристани, я взглянул на его как-то ссутулившуюся высокую фигуру. Последний привет!— вспоминал К. С. Станиславский.— Он стоит молча, с поднятой рукой, и я вижу, как глаза его застланы слезами. А видеть слезы на глазах большого человека— страшно».

Весной 1923 года композитор получил много телеграмм, писем, поздравлений в связи с пятидесятилетием. Из Москвы пришла приветственная кантата с музыкой Р. М. Глиэра на слова В. Р. Вильшау, подписанная многочисленными друзьями.

С 1924 года Рахманиновы проводят летние месяцы в Европе, а осенью или к концу года возвращаются в Нью-Йорк. Первые годы они снимают дачу в Эмзер Аллее, вблизи Дрездена, где жили в то время Сатины—родители, брат и сестра Наталии Александровны. Оттуда они совершали поездки в Италию или на юг Франции. В Германии Сергей Васильевич постоянно встречается со многими русскими, в частности с Н. К. Метнером и его женой, приехавшими из Москвы. Осенью Ирина, вышедшая замуж за Петра Григорьевича Волконского, осталась на зиму в Париже, а Рахманиновы с младшей дочерью вернулись в Соединенные Штаты. Здесь в декабре 1924 года Константин Андреевич Сомов начал писать портрет Тани, а вечерами делал карандашный набросок портрета Сергея Васильевича. «Изображена одна голова, подпертая рукой, и немного обнаженной шеи, ни воротника, ни платья— сходство внешнее не разительное, по-моему,— писал художник,— но все говорят, что я изобразил его душу. Сделан он в два тона, и не в силу, а бледно-серебристо».

Тоскуя по дочери, Сергей Васильевич все больше стал думать о переезде в Париж. Поэтому весной 1925 года он продал свой дом в Нью-Йорке и снял небольшую квартиру на 505 Уэст Энд Авеню. В том же году он открыл в Париже издательское дело «Таир» (название составлено из начальных слогов имен его дочерей). Директор Русского музыкального издательства Г. Г. Пайчадзе одновременно был и управляющим издательского дела Рахманинова; в нем принимали участие также Ю. Э. Конюс и Е. О. Гунст. В «Таире» печатались произведения самого Рахманинова, Н. К. Метнера и других русских композиторов. Сергей Васильевич предполагал привлечь к этому общественному занятию своих дочерей, но, к сожалению, это ему не удалось.

Летом 1925 года в Корбевиле К. А. Сомов снова писал портрет Сергея Васильевича, но теперь уже маслом на фоне цветущих фруктовых деревьев. Этот портрет был куплен Стейнвеем и находится в помещении фирмы в Нью-Йорке. 15 августа неожиданно скончался зять композитора — П. Г. Волконский, а через несколько дней после его смерти у Ирины родилась дочка Софинька — «вылитый портрет своего отца». Опечаленные родители оставили дочерей и внучку в Париже, а сами отправились 17 октября в Америку — начинался новый сезон. Правда, завершился он рано: Сергей Васильевич впервые решил нарушить контракты и в течение года не выступать, чтобы без помех заняться композицией.

В течение первых восьми лет жизни вдали от родины композитор не создал ни одного оригинального сочинения. «Возможно, это потому,— сказал он в одном интервью,— что я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприемлема. А может быть, истинная причина того, что я в последние годы предпочел жизнь артиста-исполнителя жизни композитора, совсем иная. Уехав из России, я потерял желание сочинять. Лишившись родины, я потерял самого себя. У изгнанника, который лишился музыкальных корней, традиций и родной почвы, не остается желания

творить, не остается иных утешений, кроме нерушимого безмолвия нетревожимых воспоминаний».

Правда, за этот период композитор создал ряд превосходных транскрипций для фортепиано и переложений русских песен. Летом 1920 года написана «Лучинушка» для голоса и фортепиано. В следующем году по просьбе А. Свана Рахманинов подготовил для сборника «Песни из многих стран» обработку «Яблони» и сделал набросок песни «Вдоль да по улице». В последующие годы переложены для фортепиано скрипичные вальсы Ф. Крейслера — «Муки любви» (1921) и «Радость любви» (1925), романс «Маргаритки» (1922), Гопак из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского (1921), песня Шуберта «Куда» под названием «Ручей» (1925). В 1923 году появилась новая редакция Менуэта из «Арлезианки» Бизе (первая сделана в 1900 году).

Высоко оценил переложения Рахманинова его старый друг, пианист В. Р. Вильшау: «Прежде всего хочется сказать про эти аранжировки, которыми я упиваюсь! Я пока, по настроению, избрал себе две: Бизе и Шуберта. В какие чистые и целомудренные одеты они наряды! Какой благоуханной атмосферой они овеяны! С каким достойным художественным мастерством они сделаны! Одна тихая радость! ... Я с упоением играю эти вещи; про себя стараюсь угадать, как ты их играешь?!»

Начало 1926 года Рахманиновы провели, как обычно, в Америке. Сергей Васильевич работал над Четвертым концертом, задуманным еще в России. После долгого творческого перерыва дело продвигалось медленно. В конце апреля они отплыли из Нью-Йорка в Париж. А около середины июня все семейство переехало в Дрезден и поселилось в курортном местечке Weisser Hirsch, только Ирина с Софинькой поехали на время в Ревель (ныне Таллин) проведать старого князя Г. Волконского. На сентябрь и октябрь Рахманиновы сняли дачу в Каннах на берегу моря, среди пальм и других экзотических растений. Здесь композитор продолжал вносить исправления в рукопись концерта, уточнял штрихи в партитуре, советуясь с Ю. Э. Конюсом. Часто бывал он у И. А. Бунина, жившего в

Грассе на вилле Бельведер. Вспоминали Чехова, Ялту, задушевные беседы на берегу моря. Сергей Васильевич тепло относился к русскому писателю и его жене Вере Николаевне, разделявшими его глубокую любовь к России и тяжелую, гнетущую тоску по родине. Дружба их продолжалась до конца дней Рахманинова. Знаменательно, что Сергей Васильевич, считая своим основным местом жительства Соединенные Штаты, тем не менее до последних лет жизни не принимал американского подданства. На просьбу Н. Филлипса, представителя лиги «За американизацию иностранных граждан, проживающих в США», поддержать их кампанию, Сергей Васильевич ответил: «...Я не считаю возможным отречься от своей родины и стать при существующей в мире ситуации гражданином Соединенных Штатов».

Четвертый концерт для фортепиано с оркестром завершает развитие этого жанра в творчестве Рахманинова и представляет в то же время новую оригинальную страницу в истории русского музыкального искусства. По драматургии, образному содержанию и приемам тематического развития этот концерт существенно отличается от предыдущих и еще ждет своего утверждения в исполнительской практике. Ведь и пониманию Третьего концерта долго мешали его новаторские черты, и только к середине XX столетия он получил повсеместное признание.

Концерт насыщен напряженной борьбой светлого начала с темными зловещими силами и, в отличие от Второго и Третьего концертов, завершается победой этих образов. Первая часть открывается романтическими взлетами и порывами главной партии, служащей источником всех последующих тематических образований. Аккорды фортепиано, разворачивающиеся с грузной бородинской силой, подхватываются фанфарами оркестра; неумолимость стремительного натиска сдерживается тормозящим ритмом. Контрастную сферу, как нередко у Рахманинова, образует томная побочная партия несколько восточного склада — сначала безмятежно спокойная, затем все более взволнованная. В жестких звучаниях заключительной партии на первый план высту-

пают силы зла. Острая борьба тем экспозиции происходит в разработке, с ее динамическими нарастаниями и спадами. Репризa завершается кодой, показывающей, что борьба еще не окончена.

Медленная часть концерта (Largo) рисует унылую серую картину повседневности — без радостных порывов и надежд. Небольшая попевка, лежащая в основе темы, подвергается видоизменениям, получает различное тональное освещение. Аккорды в низком регистре оркестра, олицетворяющие здесь зловещий образ рока, сменяются жалобной мелодией солиста. Как воспоминание о прошлом в лирическом эпизоде репризы воспринимается фрагмент из этюда-картины c-moll, соч. 33.

Злая скерцозность преобладает в финале: острые интонации мелодии в напряженном, колючем ритме, скачки на широкие интервалы подчеркиваются стремительным токкатным бегом. На спокойном пасторальном фоне у валторны появляется задумчивая тема, может быть, это образ Родины с ее просторами. И снова напряженное движение охватывает всю музыкальную ткань, приобретая черты зловещего марша.

Вскоре после Четвертого концерта, 10 ноября 1926 года были завершены «Три русские песни для симфонического оркестра и хора». Настроение тоски и одиночества пронизывает цикл, достигая кульминации в последней песне: суровые звучания сменяются жалобными причетами и зловещей скачкой — «своеобразным русским „Dance macabre“», по определению К. Б. Птицы.

Мастер сложнейших хоровых партитур, Рахманинов пишет две первые песни для одноголосного хора и лишь в последней использует эпизодически двух- и трехголосие. Это не случайно. «Думается, что с глубоким смыслом сохранил он народную песню как основу, в ее наиболее чистом, девственно-неприкосновенном состоянии,— пишет К. Б. Птица.— Душа человека предстает здесь без прикрас и покровов пышного многоголосия, как непосредственно вырвавшееся из груди чувство. ...Песня становится смысловым, драматургическим стержнем, вокруг которого развертывается симфоническое дей-

ство». Сдержанность в изложении хора сочетается с психологической углубленностью оркестра.

Первая песня — «Через речку, речку быстру» — рассказывает о безвозвратно ушедшем счастье. Оркестровое сопровождение, рисующее сумеречный осенний пейзаж с низко нависшими тучами, полно напряженности и тяжелых предчувствий. После длительного нарастания в конце четвертой строфы следует спад напряжения — нисходящие аккорды замирают в глубоких басах.

Много раз слышал Сергей Васильевич протяжную «Ах ты, Ванька» в исполнении Шаляпина. В «Трех русских песнях» этот лирический монолог звучит у альтов как неотвязная дума, полная тоски. Сопровождение раскрывает различные стороны содержания: то слышится жалобный плач, то народный наигрыш, или показано тревожное волнение. Ниспадающие попевки постепенно растворяются в однообразном движении: бурное отчаяние сменяется чувством обреченности.

Новые приемы и краски находит композитор в третьей песне — «Белилицы, румяницы вы мои», записанной В. Кручининым в Курской губернии. В начале 1926 года в Нью-Йорк приехала известная певица Надежда Васильевна Плевицкая, которая постоянно бывала у Рахманиновых и среди многих других исполняла и эту песню. Сергей Васильевич написал к ней фортепианное сопровождение, а затем обработал для хора с оркестром.

Песня выдержана в характере драматической сценки. Это монолог, рассказывающий о тревожном ожидании возвращающегося домой ревнивого мужа. В музыке слышатся и страх перед надвигающейся бедой и вместе с тем лихость, бравада отчаяния. Тихая скороговорка сменяется широкими ходами, однообразное ритмическое движение — резкими акцентами, синкопами, внезапными динамическими взлетами. Остинатное движение оркестра имитирует стремительную скачку, слышится даже щелканье плети. Все чаще пение альтов и басов прерывается восклицаниями, скорбными вздохами. Небольшая оркестровая интермедия вводит в торопливый рассказ (средний раздел): в нем звучат и мечта о

счастье и понимание безнадежности этой мечты. Еще не окончен рассказ, еще солирующая скрипка передает сладостно-томительные воспоминания, а в оркестре появляется хлесткий ритм, в хоре — скороговорка. Как неотвратимый рок, приближаются звуки скачки.

Следующий сезон начался поздно — 20 января 1927 года: Сергей Васильевич дал тридцать четыре концерта в различных городах Соединенных Штатов. Теперь ему было несколько легче, так как его повсюду сопровождала Наталия Александровна. Как принято в Америке, программы концертов сначала показывались в небольших городах — «обкатывались», а затем уже звучали в крупных центрах. Наталия Александровна старалась создать Сергею Васильевичу хотя бы минимальные удобства — заботилась о питании, отдыхе, морально поддерживала его. Гостиницы в провинции Америки были в те годы малокомфортабельны, в артистических и концертных залах царил холод, и пианист даже вынужден был перед игрой согревать руки электрической муфтой. Жесткий график вынуждал его нередко после концерта спешить на поезд, чтобы уже на следующий день выступить в другом городе.

Много беспокойства причиняли ему репортеры и фотографы, бесчисленные поклонники и поклонницы. Приходилось тайком ускользать от них. Однажды в Миннеаполисе приехавшие утром Рахманиновы спустились в ресторан выпить кофе. К ним подошел фотограф и, несмотря на решительные протесты, захотел их сфотографировать. Сергей Васильевич закрыл лицо руками и так был снят. «Через три часа, купив местную газету, мы увидели фотографию с надписью: „Руки, которые стоят миллион“», — вспоминала Наталия Александровна.

Первое исполнение Четвертого концерта и «Русских песен» состоялось в марте в Филадельфии, а затем в Нью-Йорке. Четвертый концерт был тепло встречен общественностью, хотя отдельные рецензенты упрекали композитора в консерватизме. Первый исполнитель Л. Стоковский писал: «Чем больше пытаюсь проникнуть во внутреннюю сущность Вашего нового концерта и „Русских песен“, тем боль-

ше люблю эту музыку. Для меня это два самых чудесных Ваших творения, и я очень горжусь тем, что участвую в их исполнении и что мне посвящены „Русские песни“, в которых так много столь восхищающего меня прекрасного древнего поэтического духа России». После этих произведений композитор в течение ряда лет ничего не писал, кроме великолепной транскрипции «Полета шмеля» из «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова.

С конца 20-х годов в жизни Рахманинова постепенно устанавливается определенный порядок: зимой, как правило, Сергей Васильевич концертирует в Соединенных Штатах, а весной или осенью продолжает свои выступления в Европе. На летние месяцы Рахманиновы снимают дачу и оттуда совершают автомобильные выезды. В 1927 году они отдыхают близ Дрездена, в Лошвице. Композитор работает над Четвертым концертом, подготавливая рукопись к изданию. В конце июля Сергей Васильевич с Наталией Александровной едут на две недели в Швейцарию. «Я обещал ничего не делать, а только дышать, гулять и любоваться видами»,— писал Рахманинов Ю. Э. Конюсу накануне отъезда. Остановились они в местечке Глион, расположенном недалеко от Женевского озера, и совершали много пеших прогулок по живописным окрестностям. Вернувшись в Дрезден, Сергей Васильевич стал усиленно заниматься на фортепиано, а 1 ноября вся семья, включая и «маленькую Кролечку» (так называл Рахманинов свою внучку), отплыли в Нью-Йорк.

С необыкновенной нежностью и любовью относился Рахманинов к своим дочерям и Софиньке. «Как и встарь — они „свет в окошке“! — писал он В. Р. Вильшау.— Они и на самом деле хорошие и ко мне, теперь уже старому, относятся трогательно. Я так про себя считаю, что, видимо, в моей жизни мне удалось сделать одно хорошее дело, за которое бог посылает мне эту радость. Был у меня и зять, такой же хороший, относившийся ко мне, как и мои дети! Но этот не уцелел. Да и был он, кстати, „не от мира сего!“».

В начале мая следующего года после концертно-

го сезона вся семья отправилась в Европу. Сначала Сергей Васильевич выступал в Лондоне, а затем приехал в Париж, где с интересом слушал концерты замечательных артистов — Ф. Крейслера, Я. Хейфеца, Д. Мак-Кормака, И. Стравинского и многих других.

Дачу сняли в Нормандии, в местечке Вий-сюр-Мэр: просторная, окруженная зелеными лугами и цветниками вилла была расположена на берегу моря. Переехали сюда в июне, когда еще было прохладно, что Сергею Васильевичу нравилось, так как он уставал от постоянной жары. «Веду образцовый образ жизни: делаю гимнастику, много гуляю, вовремя ложусь спать, пью молоко и курю ,,по часам", то есть мало или значительно меньше, чем курил раньше»,— писал он Сомовым. Поблизости жили Метнеры, Сваны; на даче постоянно гостили молодые люди, музыканты и художники старшего поколения, принимавшие активное участие во всех домашних увеселениях — постановках фильмов, шарадах, музицировании и т. п. По вечерам все собирались за большим столом и пили чай. Иногда Сергей Васильевич играл с Л. Э. Конюсом на двух роялях, Ирина с Татьяной пели дуэтом, или выступал кто-нибудь из гостей.

Сентябрь провели в Дрездене. Наступающий сезон пианист впервые решил начать в Европе и довольно рано — в октябре. После десятилетнего перерыва он выступает в Копенгагене, Осло, Бергене, Стокгольме, Упсало, в городах Голландии, Германии, Австрии: играет в камерных концертах и в качестве солиста в симфонических. С этих пор европейское турне становится частью ежегодных сезонов Рахманинова. Большую часть года он проводит в Европе: в Париже живут Ирина с Софинькой и вскоре здесь обосновывается Татьяна Сергеевна, вышедшая замуж за Б. Э. Конюса.

Весной 1929 года Рахманиновы снова приехали в Париж: они присутствовали на открытии дягилевского балета, посещали театры, концерты. Правда, Сергей Васильевич чувствовал себя не очень хорошо, и врачи назначили ему лечение. Летом подыскали дачу вблизи Парижа, так как Сергей Василь-

евич должен был три раза в неделю приезжать на процедуры в город. Это была чудесная вилла «La Pavillon» в Клерфонтене недалеко от Парижа. Огромный, уютный дом окружен парком, переходящим в лес с вековыми соснами и липами, с зелеными лужайками и прудами. Главное, что привлекало здесь Сергея Васильевича,— тишина, возможность уединиться и отдохнуть от постоянной суеты во время концертных поездок. Местоположение дачи напоминало композитору «Россию и даже любимую Ивановку». Гостили друзья и знакомые, в конце недели приезжало много молодежи, было шумно и весело. Здесь Борис Федорович Шаляпин написал известный портрет Сергея Васильевича. В конце сентября в Клерфонтен пришла грустная весть — скончалась Любовь Петровна Рахманинова, жившая последние годы со своей родственницей в Новгороде.

Выступления пианиста начались в октябре в Голландии, Англии, Германии, а затем продолжались в Вене, Париже, Будапеште, Цюрихе. Слушатели восторженно принимали артиста, особенно в Голландии: «Меня там так избаловали, что если теперь публика вся in corpore [полностью.— *лат.*] не поднимается при моем входе и после конца большой вещи, то я уже недоволен. Требую почтения!» — писал он С. А. Сатиной и Сомовым. И. Гофман, присутствовавший на одном из концертов в Соединенных Штатах, высоко оценил мастерство своего друга: «...Было много исполнительских вершин, но мазурка Шопена по музыкальности исполнения была, вероятно, наивысшей. Рубинштейн на одном из моих уроков у него сказал мне, что если я постигну, как надо играть мазурку Шопена, то больше не будет никаких причин для беспокойства о чем бы то ни было».

В начале 1930 года Отторино Респиги инструментовал для симфонического оркестра пять этюдов-картин Рахманинова. В письме итальянскому композитору Сергей Васильевич дал «несколько пояснений, касающихся тайн авторского замысла». И Рахманинов, и Кусевицкий были довольны переложением картин. «Должен сказать, что инструментована эта вещь очень хорошо и звучит все, но

требует огромной работы со стороны дирижера»,— писал С. А. Кусевицкий Сергею Васильевичу. И позднее: «Инструментованы они прекрасно, кроме некоторых, несколько грузноватых мест. Особенно публике нравится „Красная Шапочка“».

Лето прошло в Клерфонтене. Оттуда Сергей Васильевич ездил с Таней на юг Франции — в Виши, Гренобль, Ниццу, Канны. Заезжали опять в Грасс к Ивану Алексеевичу Бунину. Среди гостей в Клерфонтене был знакомый по Москве Оскар Бернхард Риземан, который хотел написать книгу о композиторе и потому много с ним беседовал о его жизни и творчестве.

Весну следующего года Сергей Васильевич с Наталией Александровной провели в санатории Люцерна, а с конца мая поселились снова в Клерфонтене, где у них опять гостило много друзей и среди них известный актер Михаил Александрович Чехов. Рахманинова потянуло к композиции: он переделывает Вторую фортепианную сонату и пишет Вариации на тему Корелли.

В зарубежные годы Сергей Васильевич, очевидно не без влияния своего ближайшего друга Фрица Крейслера, неоднократно обращается к произведениям ранней скрипичной школы. Кроме Вариаций на тему Корелли он пишет Рапсодию на тему Паганини и обработку для фортепиано прелюдии, гавота и жиги из партиты ми мажор Баха для скрипки соло. В эти же годы он завершает переложение для фортепиано скерцо Мендельсона из музыки к пьесе Шекспира «Сон в летнюю ночь».

С тех пор транскрипции Рахманинова постоянно звучат в исполнении различных пианистов мира. Познакомились с ними и советские музыканты, регулярно получавшие от композитора его новые сочинения. «Последние две страницы бесподобны вплоть до последнего такта, который обыкновенно у скрипачей звучит куцо! а у тебя — изумительно! — писал Сергею Васильевичу В. Р. Вильшау о прелюдии Баха.— Скерцо Мендельсона сделано настолько мастерски и настолько виртуозно, что о его исполнении можно только догадываться! Это так воздушно, прозрачно и легко, как воздух, а играть трудно —

страсть, так что я его больше читаю без ф[ор-те]п[иано]».

Вариации на тему Корелли написаны на испано-португальскую песню «Фолья», использованную итальянским композитором в финальном разделе его сонаты для скрипки соло с басом соч. 5 № 12. Тихая, печальная песня близка по складу чаконе или сарабанде и рассказывает о безумной девушке и о ее несчастной любви. Корелли внес в старинный напев некоторые интонационные изменения, в результате чего он стал более собранным и напряженным. Именно в этом виде знаменитая «Фолья» в последующие годы привлекла внимание многих композиторов — А. Вивальди, Д. Перголези, И. С. Баха, Ф. Э. Баха, А. Гретри, Л. Керубини, А. Алябьева, Ф. Листа и других.

Цикл Рахманинова пронизан чувством обреченности: тема и двадцать вариаций выдержаны в минорных тонах (ре минор — одна из любимых тональностей композитора). Прозрачная, классически стройная тема представлена почти в том виде, что и у Корелли; для вариаций характерна известная графичность стиля, некоторая однотонность письма. В первых пьесах сохраняются еще контуры напева, сдержанный темп, но в последующих мелодия и фактура все дальше отходят от первоисточника, сгущаются краски, хроматизируется и преображается рисунок, приобретая нередко жанровый оттенок,— то слышится поступь сумеречного менуэта, то окутанный таинственными колокольными отзвуками хорал. В последующем изложении интонации мелодии тонут в быстрых пассажах или легких аккордах стаккато, на гребне которых проступают попевки «Dies irae», или выливаются в страстную патетическую декламацию.

Средний раздел открывается импровизационным интермеццо, подготавливающим вариацию в жанре прелестного ноктюрна. На колыщущемся аккомпанементе с остинатным басом звучит нежная мелодия «Фольи», в ее изгибах можно уловить что-то беспокойное, тревожное. Заключительный раздел восстанавливает первоначальную картину — сурово проходит в ре миноре основная тема, и неожиданно



По давией русской традиции летом в «Сенаре», как и когда-то в Ивановке, иередко собирались за столом в саду и пили чай. Слева направо сидят: Н. А. Рахманинова, гувериантка, С. В. Рахманииов, Софинька, Т. С. Конюс, Б. Ю. Коиюс. 1938 год



С большим увлечением работал Сергей Васильевич в саду «Сенара»: очищал луг от осколков скалы и камней, от сорных трав, сажал деревья, кустарники, цветы. 1938 год



С. В. Рахманинов. 1930-е годы.
В «Сенаре» написаны Рапсодия на тему Паганини
и Третья симфония, произведения огромной силы
и высокого творческого вдохновения



С. В. Рахманнов н Н. К. Метнер в Лондоне. Фрагмент фотографни 1939 года
Н. К. Метнер писал о Рахманннове: «В равной степенн огромный мастер — как композитор, пианнст и дирнжер,— он во всех своих проявлениях поражает нас главным образом *одухотвореннем* звуков, ожнвленнем музыкальных элементов... Он всегда, как нстинный Баян, будто *нмпровнзнрует*, слагает неслыханную песню». «Ценность н сила Рахманннова заключается именно в *воображеннн*, то есть в прннятин в душу свою музыкальных *образов* подлннннка»

Д. Ростов — первый исполннтель Паганинн в постановке балета М. М. Фокнным, с рисунка Б. Шаляпина. 1939 год





Последнее выступление С. В. Рахманинова в Европе.
Люцерн, 1939 год



С. В. Рахманинов с внучкой Софинькой. Начало 1940-х годов



С. В. Рахманинов. С картины
А. Яковлева. 1935 год



С. В. Рахманинов и М. А. Чехов. 1930 год



С. В. Рахманинов. С картины Б. Шаляпина. 1940 год

С. В. Рахманинов и Юджин Орманди на репетиции первого исполнения «Симфонических танцев». 1941 год

С. В. Рахманинов. Начало 1940-х годов



Management CWGN 745 Fifth Avenue

FIRE NOTICE—Look around *now* and choose the nearest exit to your seat. In case of fire walk (not run) to *that* Exit. Do not try to beat your neighbor to the street.

PATRICK J. WALSH, *Fire Commissioner*

CARNEGIE HALL PROGRAM

SEASON 1941-1942

Saturday Afternoon, November 1, at 2:30

SERGEI RACHMANINOFF

•

Program

I.

Variations, A major — *Mozart*

II.

Sonata, Opus 111 — *Beethoven*

III.

Novelette, F sharp minor — *Schumann*

Program Continued on Second Page Following

Программа концерта 1 ноября 1941 года,
сбор с которого был передан С. В. Рахманиновым
в фонд Красной Армии



С. В. Рахманинов. 1941 год



Дом в Беверли-Хиллс,
где скончался С. В. Рахманииов



Н. А. и С. В. Рахманиновы на даче
в Беверли-Хиллс. 1942 год



Обелиск памяти С. В. Рахманинова
в Новгородской области



Могила С. В. Рахманинова в Кенсико под Нью-Йорком

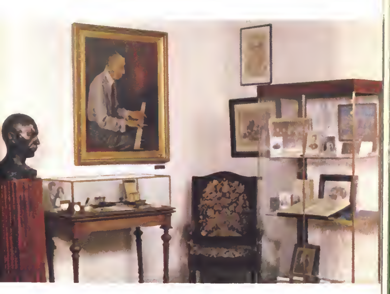


Открытие мемориальной доски на доме № 2
по Малому Путинковскому переулку.



Слева направо: М. И. Чулаки, А. А. Николаев, Г. В. Свиридов, И. С. Козловский, К. А. Эрдели, И. Ф. Шаляпина.
26 марта 1966 года.





Фрагменты выставки, посвященной жизни и творчеству С. В. Рахманинова в ГЦММК имени М. И. Глинки





Сцены из балета «Паганини» в Большом театре.
Паганини — Я. Сех. 1960 год





Концерт, посвященный столетию со дня рождения
С. В. Рахманинова в Большом зале
Московской консерватории 2 апреля 1973 года



Сцеиа из оперы «Франческа да Римини»
в Большом театре.
В год пятидесятилетия со дня первой постановки опера была возобновлеиа в Большом театре. Премьера ее состоялась 27 апреля 1956 года. С большим успехом выступила молодая певица Д. Дяи, создавшая образ иежиой, жеиствеииой Франчески. Ответствеиную партию Ланчотто пел В. Нечипайло. Дирижер А. Мелик-Пашаев сумел раскрыть глубокую эмоцнональиость музыки Рахманинова. Удачными были режнссерская постановка и сценическое оформлеине спектакля

Сцеиа из «Франчески да Римиин» в постановке Большого театра СССР.
Эскиз декорации А. И. Коистантиновского. 1956 год





Сцена из «Алеко»





Сцена из оперы «Алеко» в постановке Академического музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. 1974 год. Юношеская опера С. В. Рахманинова после первой же постановки в 1893 году прочно вошла в репертуар музыкальных театров, учебных студий, любительских коллективов. Знаменательным было исполнение Ф. И. Шаляпиным роли Алеко в петербургском спектакле 1899 года, в дни празднования столетия со дня рождения великого русского поэта



ВЕСНА
РАХМАНИНОВ
24 Прелюдии
РАХМАНИНОВ
УТЕС
С. РАХМАНИНОВ
АЛЕКО
ЭТЮДЫ-КАРТИНЫ
С РАХМАНИНОВ
SERGEI RACHMANINOFF
С. РАХМАНИНОВ
ДВЕ ПЬЕСЫ
ТРИ РУССКИЕ ПЕСНИ



Искусство
ИРИНА АРХИПОВА
С. РАХМАНИНОВ
Алеко
С. РАХМАНИНОВ
С. РАХМАНИНОВ

мягко и умиротворенно звучит кода, вносящая покой и тишину.

Первые исполнения Вариаций автором в Монреале и Нью-Йорке прошли успешно. И. Яссер в газете «Новое русское слово» предсказывал произведению «одно из величайших мест в фортепианной и вариационной литературе».

Несмотря на внешнее материальное благополучие, Сергей Васильевич чувствовал себя на чужбине неуютно, неприкаянно: ни роскошный особняк на берегу Гудзона, ни комфортабельные квартиры или фешенебельные виллы в Европе не давали той тишины и покоя, которые ему были необходимы для отдыха и плодотворной работы. И только в 30-е годы он наконец находит уютный уголок, где можно было хотя бы в летние месяцы отдохнуть от концертной суеты.

Весной 1931 года Рахманиновы по приглашению О. Риземана посетили Швейцарию; здесь близ Люцерна Сергей Васильевич приглядел себе живописное местечко на берегу Фирвальдштетского озера и сразу купил участок. Это была, по существу, большая скала, около двух с половиной гектаров, которую надо было прежде всего приводить в порядок. Не смутило композитора и то, что этот район Швейцарии издавна был известен как самое дождливое место страны.

В течение всего последующего года, в свободное от концертов время, Рахманинов занимался вопросами строительства дома: переписывался с архитекторами, изучал проекты, планы, организовывал взрывы скалы для очистки места, укрепление осыпающегося берега и т. п. Свое новое имение Рахманиновы назвали «Сенар», соединив первые слоги своих имен и добавив начальную букву фамилии.

Много сил и материальных средств вложил Сергей Васильевич в строительство дома и приведение в порядок участка на берегу озера. С неослабевающим вниманием следили он и Наталия Александровна за посадкой деревьев, цветов, за общим благоустройством своего имения. И сразу после окончания строительства композитор занялся сочи-

нением. Именно здесь, куда он стал приезжать после изнурительного концертного сезона, пишет Рахманинов Рапсодию на тему Паганини, Третью симфонию.

Продолжалась тяжелая, беспокойная жизнь. Сергей Васильевич не мог отказаться от ежегодных гастролей в Соединенных Штатах, так как в Европе невозможно было заключить контракты на необходимое количество концертов, а для строительства «Сенара» требовались деньги. Поэтому пианист продолжал курсировать между Америкой и Европой, работал не жалея сил, но душевный покой находил только летом в «Сенаре». Здоровье его становилось все хуже: он уставал от постоянных переездов, жаловался на сердце, на артрит и болезнь пальцев. Приходилось ездить в санатории, лечить руки ваннами, горячим песком на берегу моря и т. п.

Как только был построен флигель, Рахманиновы приехали в «Сенар». Здесь же гостили дочери с Софинькой, друзья и знакомые — скрипач Н. М. Мильштейн, сыновья Шаляпина, русский художник Б. Д. Григорьев. Сергей Васильевич купил у последнего два своих портрета, которые ему не очень нравились. Но Ирина Сергеевна любила их, и один из них, в профиль, до последних дней жизни висел у нее дома. В 1970 году С. А. Сатина передала его в дар Советскому Союзу, и этот портрет хранится в Музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки.

Осень и зима, как обычно, были насыщены концертами в Соединенных Штатах, а в начале марта вся семья выехала в Европу. В Лондоне Сергей Васильевич исполнил в симфоническом концерте Г. Дж. Вуда свой Третий концерт. Здесь же состоялось чествование музыканта: Филармоническое общество поздравило Рахманинова с сорокалетием артистической деятельности; ряд концертов дал пианист и в Париже. Лето же Рахманиновы встретили опять в «Сенаре», где с раннего утра начиналась строительная суета. «...Ложимся с курами и встаем с петухами»,— писал композитор Д. Рибер.

В Америке отмечалось шестидесятилетие компо-

зитора и сорокалетие его концертной деятельности. Газета «Новое русское слово» посвятила ему весь номер, а «Русская музыкальная газета» опубликовала ряд статей о его творчестве и исполнительстве. В конце года в Карнеги-холл состоялось публичное чествование композитора после симфонического концерта, в котором он выступил как солист. В Париже также прошли юбилейные торжества Рахманинова, в которых приняли участие все крупнейшие музыканты мира. Юбиляра тепло приветствовал известный пианист Альфред Корто.

Пришли вести и из далекой Москвы — там в исполнении Н. С. Голованова в симфоническом концерте Большого театра прозвучали «Утес», Вторая симфония и «Русские песни». А в Большом зале консерватории были исполнены «Остров мертвых», Второй концерт (солист К. Н. Игумнов), Вокализ, ария Франчески и романс (пела А. В. Нежданова). «Этот концерт был, между прочим, повторен в течение двух месяцев 4 раза,— по этому одному Вы можете судить, как Вас любят в Москве публика и артисты. А. В. Нежданова и К. Н. Игумнов просили меня передать Вам их сердечный привет и свои лучшие пожелания. В Москве Вас любят, ценят и сожалеют, что Вы не с нами. ...Мы с Игумновым собираемся выучить ваш 4-й ф[орте]п[ианный] концерт»,— писал Н. С. Голованов.

В конце мая старшие Рахманиновы уехали в «Сенар», где была уже закончена пристань, и композитор мог кататься на моторной лодке по озеру, проводя иногда целые дни на солнце и на свежем воздухе. Как всегда, было много гостей; приезжали дирижеры В. Менгельберг и А. Тосканини.

Отсюда Сергей Васильевич, Наталия Александровна, Таня с мужем и их друзья совершили поездку в Байрейт, где слушали оперы Вагнера; особенно понравились «Мейстерзингеры», несколько меньшее впечатление произвел «Парсифаль». На обратном пути заехали в Дрезден повидаться с Сатиными. В «Сенаре» О. Риземан познакомил композитора с текстом своей книги «Воспоминания Рахманинова». По словам С. А. Сатиной, Сергей Васильевич пришел в ужас: «...Почти все приведен-

ное в кавычках не соответствует ни духу, ни манере выражаться, ни скромности Рахманинова. В особенности... была недопустима одна из глав, где на протяжении нескольких страниц „Сергей Васильевич“ бессовестно хвалил себя». Пришлось композитору за свой счет вносить в набор исправления и сокращения. И все равно в окончательном виде текст ему не нравился: «Книга прескучная. Кстати, и неправды много, что и доказывает, что не я эту книгу диктовал, а больше Риземан сочинял»,— писал он 15 апреля 1936 года В. Р. Вильшау.

И снова Рахманиновы отплыли в Нью-Йорк — начинались гастроли. В ноябре 1933 года Сергей Васильевич сердечно поздравил Ивана Алексеевича Бунина с присуждением ему Нобелевской премии за литературные труды: «Искренние поздравления от господина из Нью-Йорка»,— писал он в телеграмме, перефразируя известный рассказ русского писателя.

Весной 1934 года пианист выступал в городах Англии и Франции. Принимали его, по его собственным словам, «помпезно». В начале апреля Рахманиновы уехали в «Сенар». Комфортабельный дом в стиле модерн был отстроен, комнаты обставлены, перед домом разбит зеленый луг с множеством цветов. Особенно привлекали всех розы, более тысячи различных сортов. В память о родине Сергей Васильевич посадил у дома три березы и с большой любовью за ними ухаживал. Кое-какие оставшиеся недоделки предполагалось ликвидировать в ближайшее время. Тишина и живительный воздух горной Швейцарии благотворно действовали на утомленного музыканта.

Много радости приносили маленькие внуки. «Софиньке сейчас 8 лет. Она прехорошенькая. Очень способная ко всему, как и мать ее... Занимается здесь у Ольги Николаевны Конюс (жены Льва). Мальчику Саше (Танином у) 8-го марта минул год. ...Разговариваем мы с ним мало, а рожица у него такая потешная и веселая, что, глядя на него, и мне легче делается. Так с ним и занимаемся молчаливым разговором»,— писал Рахманинов 6 апреля 1934 года В. Р. Вильшау. Летом старшие Рахманиновы совершили автомобильную поездку на север

Италии и затем через Геную в Монте-Карло. Отдохнувшие, они приехали домой, и композитор стал писать Рапсодию на тему Паганини.

Яркая блестящая композиция для фортепиано с оркестром, завершенная в августе 1934 года, сразу получила всеобщее признание и стала одним из самых популярных сочинений Рахманинова в Америке. «Нередко можно слышать далеко от Нью-Йорка, в провинции, в маленьких деревушках американок, насвистывающих наряду с концертом Чайковского или Вторым концертом Рахманинова отрывки из Рапсодии, в особенности мелодичную восемнадцатую вариацию»,— вспоминала С. А. Сатина. Рапсодия написана в форме романтических вариаций на тему знаменитого каприса ля минор из «24-х каприсов для скрипки соло» Паганини, неоднократно привлекавшего внимание многих композиторов — Листа, Брамса, Лютославского и других. Мелодия каприса необыкновенно своеобразна: ее броские интонации легко запоминаются. И даже при изменении рисунка мелодии, ритма общий облик темы остается достаточно узнаваемым. Разнообразные вариации сменяют друг друга в непрерывном драматургическом развитии: экспозиционный раздел (№ 1—10) переходит в более свободно построенную часть (№ 11—18) и последующую репризу (№ 19—24). Постепенно композитор все дальше отходит от первоисточника, сохраняя нередко лишь общие контуры мелодии и изменяя ее жанровый облик, характер, темп, структуру; вводит связующие разделы, усложняет гармонию и ладотональный язык. Еще в большей степени, чем в Вариациях на тему Корелли, в Рапсодии преобладают острая графичность, легкая стаккатность и стремительность.

Осенью 1934 года автор исполнил новое произведение с Филадельфийским оркестром под управлением Л. Стоковского в различных городах Соединенных Штатов, а в начале следующего года познакомил с Рапсодией европейских слушателей, которые с восторгом приняли вдохновенную композицию. «После конца был настоящий шторм»,— сообщал Сергей Васильевич о концерте в Манчесте-

ре. Популярности Рапсодии способствовала также постановка балета на эту музыку М. М. Фокиным: 30 июня 1939 года в лондонском Ковент-Гардене состоялась премьера, а затем спектакль был повторен в Нью-Йорке. Небольшой балет исполнялся между «Карнавалом» Шумана и балетной версией «Золотого петушка» Римского-Корсакова. В роли Паганини выступил Дмитрий Ростов, который, по словам М. М. Фокина, был «очень хорош, красив и демоничен». Музыкальная общественность и критики высоко оценили постановку балета.

Идея балета родилась у самого́ композитора: в августе 1937 года он писал М. М. Фокину: «Сегодня ночью думал о сюжете, и вот что мне пришло в голову: даю только главные очертания, детали для меня еще в тумане. Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем свою душу нечистой силе за совершенство в искусстве и за женщину?» Рахманинов вспоминает рассказы об итальянском скрипаче и композиторе, покорившем Европу в первой половине XIX века своим демоническим талантом. Ходили легенды, «что он продал душу дьяволу и что четвертая струна, из которой он умел извлекать столь чарующие мелодии, была сделана из жилы задушенной им собственноручно жены» (Ф. Лист). Исходя из содержания отдельных вариаций Сергей Васильевич предлагал определенную сюжетную линию, которая и легла в основу балетмейстерского проекта сценической постановки Фокина. В центре произведения — художник и мешающая его свободному развитию злая сила: он затравлен «завистниками, сплетниками, лжецами и „судьями творчества“». Беснующиеся образы нечистой силы, гротескные фигуры, страшные тени придают балету фантастическую окраску.

Вступление построено на начальной попевке, своеобразном лейтмотиве Рапсодии, который пронизывает всю ее музыкальную ткань. Напряженный взлет с последующим спадом придает интродукции несколько театральный характер — как будто раздвигается занавес и торжественное звучание призывает публику ко вниманию. Далее следует не тема, как должно быть, а первая вариация: в ней показа-

ны контуры основной мелодии, подчеркнутые ударными инструментами и возгласами меди. Рецензент «Филадельфийской газеты» остроумно сравнивает начало Рапсодии с судебным заседанием в книге Л. Кэролла «Алиса в стране чудес», когда Королева требует сначала вынести приговор, а затем заняться разбором дела, то есть все наоборот.

На сцене в это время появляется Паганини — «бледный, как привидение, худой, как скелет, с ввалившимися щеками, с глазами большими, говорящими о жутких и страшных видениях». Следующая после первой вариации тема, по-видимому, должна представить замечательное исполнительское искусство артиста — унисон скрипок звучит на фоне нисходящих аккордов деревянных инструментов и фортепиано. В последующих вариациях мелодия и гармония усложняются, динамизируется фактура; композитор вводит в верхние голоса аккордов хорала начальные интонации «Dies irae» (№ 7—10), образующие с основной мелодией в оркестре своеобразный диалог скрипача с силами ада. Развитие демонического начала приводит к победному звучанию гротескного марша (№ 10).

Средний раздел, по словам автора, рисует «любовные эпизоды». Переходом к ним служит мечтательная импровизация, перерастающая в фортепианную каденцию (№ 11). Здесь во многих вариациях тема получает новую жанровую окраску: менуэт (№ 12) ассоциируется с появлением женщины — в балете это «флорентийская красавица с девушками и юношами», танцующими на лужайке изящный танец. Первое объяснение в любви (№ 13) сменяется торжественным звучанием (№ 14), легким скерцо (№ 15) и меланхолической мелодией в духе русских напевов (№ 16). Таинственная вариация в низком регистре (№ 17) подготавливает лирическую кульминацию цикла — чарующий ноктюрн (№ 18). Паганини «идет со скрипкой задумчиво, как будто прислушиваясь к высшей гармонии, к той божественной музыке, о которой тоскует его душа. Добрые духи окружают его. Он упоен красотой. Ударяет смычком по струнам, и скрипка его поет о счастье, о радости».

И вдруг, как по мановению волшебной палочки, прекрасная кантилена исчезает, сменяясь «страшными теиями», подступающими со всех сторон. Это реприза (№ 19—24): в начале ее показано блестящее искусство Паганини — его «дьявольское пиччикато» и другие виртуозные приемы. Одна из наиболее развернутых пьес выдержана в характере быстрого марша с яркой кульминацией (№ 22). Механически равномерный ритм марша придает музыкальному образу неотвратимость демонического иатиска. Прихотливая каденция подводит к вариации, где появляется побежденный, умирающий Паганини (№ 23), всплывают виртуозные пассажи (№ 24). В коде композитор подчеркивает кульминационное значение «Dies irae» и при исполнении рапсодии даже намеренно замедляет при этом темп, что придает звучанию особое величие.

На сцене московского Большого театра премьера балета «Паганини» состоялась 7 апреля 1960 года в постановке Л. Лавровского, дирижировал Е. Светланов. Облик скрипача был очерчен в балете скупыми графическими штрихами — «воплощение неистовой творческой одержимости». Исполнитель Ярослав Сех — худощавый, нервный, порывистый — превосходно воплотил фантастический образ. Все условио в этом балете — нет конкретных сюжетных мотивов, нет бытовых деталей. Создается впечатление, что показана не жизнь артиста, а ее отражение в сознании героя — мысли, воспоминания, преследующие его кошмары. В полумраке сцеиы проносятся монахи в черных капюшонах, оркестранты в масках со скрипками в руках и другие враги музыканта. В лирических эпизодах мелькают светлые женские образы во главе с Музой.

В начале 1935 года после концертов в Америке Рахманиновы вериулись в Париж. В это время здесь находилась русская драматическая труппа во главе с М. А. Чеховым. Артисты готовились к гастрольной поездке по Соединенным Штатам и перед отъездом дали несколько спектаклей в театре на бульваре Батиньоль. Рахманиновы смотрели там «Ревизора» и получили большое удовольствие, особенно от игры Михаила Алексаидровича. Композитор всячески

старался помочь своим соотечественникам и даже поручил Евгению Ивановичу Сомову встретить в Нью-Йорке Чеховых и сопровождать их в незнакомой американской обстановке. На фестивале русского искусства в Америке актеры показали «Ревизора», «Чужого ребенка», «Чеховские рассказы» и другие спектакли. Здесь же были осуществлены постановки оперы «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича и балетов Фокина; выступали И. Стравинский, Ф. Шаляпин, В. Горовиц, Я. Хейфец.

Лето Рахманиновы провели в «Сенаре», который стал нравиться даже его былой противнице — Наталии Александровне.

Композитор задумывает Третью симфонию и летом работу начинает над первой и второй частями. Но симфонию пришлось отложить и готовиться к предстоящим концертам. В начале октября Рахманиновы уехали в Америку.

2 ноября 1935 года на концерте в Карнеги-холл присутствовали И. Ильф и Е. Петров. На следующий год в их книге «Одноэтажная Америка» появилось несколько ироничное и не во всем справедливое описание этого концерта.

В январе 1936 года Рахманиновы отплывают в Европу, и 5 февраля Сергей Васильевич исполняет в Париже Рапсодию на тему Паганини. Впервые за годы жизни за рубежом он выступает в Варшаве: играет Второй концерт и Рапсодию 21 февраля, а через три дня дает клавирабенд. Близость к родине, повсюду звучащая русская речь волновали его... С большим успехом прошли гастроли в Англии. Рецензент Э. Ньюмен писал о концерте в Лондоне: «Обычным острым контрастом, хорошо известным посетителям концертов, был Рахманинов, идущий к роялю, и Рахманинов за роялем. Когда он появляется на эстраде, то кажется выше ростом, худее и утомленнее, чем обычно; он выходит на эстраду, как осужденный на эшафот. Смотрит перед собой на рояль с таким отвращением, как будто перед ним плаха. Затем, по-видимому решив, что через это испытание надо пройти, он опускает руки на ненавистный предмет, и мы в течение следующих 30—40 минут слушаем такую игру, при сравнении с

которой исполнение других ведущих пианистов кажется посредственным. Я не могу поверить, что когда-либо было лучшее исполнение, чем его: более идеальное сочетание тонкости, силы, созерцательности, огня. И кажется, что все это дается ему совсем легко...» Закончилось турне 2 апреля в Париже. Среди множества цветов, преподнесенных артисту, особое внимание его привлекла корзина с пышными гроздьями белой сирени и карточкой с такими знакомыми инициалами «Б. С.» (то есть «Белая Сирень»). Это давняя поклонница Рахманинова Ф. Я. Руссо, живущая в Москве, нашла возможность через своих друзей в Париже приветствовать любимого композитора.

Между тем Сергей Васильевич чувствовал общее переутомление, боли в сердце и в руках, на кончиках пальцев часто лопались сосуды. Надо было с 1 июля ехать вместе с Наталией Александровной на три-четыре недели в Экс-ле-Бен. А пока по приезде в «Сенар» композитор продолжил работу над симфонией — писал финал и занимался инструментовкой. Он спешил, так как знал, что если не закончит симфонию до отъезда в санаторий, то спокойно лечиться там не сможет. Ирина с Софинькой отправились на Итальянскую Ривьеру, Таня с семьей — тоже на море. Вернувшись домой, он стал готовиться к гастролям в Англии. В Лондоне и Шеффилде пианист выступил с Рапсодией и Вторым концертом.

Третья симфония, созданная в годы жизни за рубежом, почти через тридцать лет после Второй симфонии, поражает глубоко русским характером: своими корнями, истоками она связана с национальной культурой, с традициями классического искусства. «Кого из слушателей не поражало в симфонии Рахманинова яркое выражение русского стиля, русского тематизма, песенности, русских интонаций? — замечает В. В. Протопопов.— На первый взгляд даже может показаться странной отчетливость этих элементов...»

В симфонии Рахманинов продолжает линию развития, намеченную в предыдущих произведениях: возрождает к жизни интонационное богатство

древнерусского искусства, не уступающего по силе выразительности средневековым напевам Запада. Неторопливо развертывается монументальное полотно, в котором характерные попевки и их разнообразные варианты чередуются с широко распевными задумчивыми или величавыми мелодиями, гусельными переборами, свирельными наигрышами, волнообразные нарастания — с мягкими затухающими спадами. Кажется, что музыка эта вылилась из глубины сердца композитора.

Первым исполнителем симфонии, как всегда в эти годы, стал Филадельфийский оркестр под управлением Л. Стоковского; 6 и 7 ноября 1936 года симфония прозвучала в Филадельфии, а через два дня была повторена в Нью-Йорке.

После прослушивания произведения в оркестре композитор продолжал вносить в текст исправления и улучшал инструментовку, подготавливая рукопись к изданию. Он постоянно работал — в перерывах между концертами, даже в поездах. Третья симфония не получила широкого общественного резонанса за рубежом. «Исповедь израненного сердца» оказалась слишком своеобразно русской, слишком личной во всех своих проявлениях. И вполне закономерно восторженное признание симфонии в Советском Союзе после ее первого же исполнения.

Неудовлетворенный трактовкой нового сочинения американскими дирижерами, Сергей Васильевич в фестивальном цикле своих концертов в декабре 1939 года вновь после многолетнего перерыва взялся за дирижерскую палочку и исполнил свои любимые произведения — «Колокола» и Третью симфонию. Вот тогда-то она и прозвучала по-настоящему. «Лично я твердо убежден, что вещь зто хорошая,— писал композитор 7 июня 1937 года В. Р. Вильшау.— Но... иногда и авторы ошибаются! Как бы то ни было, а своего мнения держусь до сих пор».

При всей своей традиционности Третья симфония является в то же время новаторским произведением, отразившим зволюцию музыкального языка в XX веке, его достижения в области мелодии, гармонии, инструментовки, преломленные через призму

композиторского мышления. «Сергей Васильевич оказался таким же мудрым, проницательным и просвещенным художником, каким был в свое время Корсаков... Тот же ,,Золотой петушок", но в симфонической форме»,— писал дирижер А. П. Асланов о Третьей симфонии. А Н. К. Метнер даже считал это произведение «уступкой модернизму».

В симфонии три части вместо четырех. Правда, отсутствие одной средней части компенсируется включением в Adagio в качестве центрального эпизода развернутого скерцо. Начинается симфония, как отмечает Б. В. Асафьев, «из тишины, из дали, из раздумья», чуть слышным задумчивым пением, напоминающим духовный распев «Светлица тихая». Что-то есть в нем суровое, гнетущее, какая-то роковая предопределенность, преграждающая путь к счастью. Этот образ пронизывает всю музыкальную ткань симфонии и в наиболее напряженные моменты всплывает на поверхность.

Затаенный мотив сменяется резким всплеском оркестра. И снова — тишина. Светлой грустью овеяна задумчивая, нежная главная партия, построенная на «терции кукушки». О степных просторах России, о ее могучих лесах и величаво несущих свои воды реках рассказывает эта музыка. Невольно вспоминаются строки известного стихотворения И. А. Бунина:

Ту звезду, что качалася в темной воде
Под кривою ракитой в заглохшем саду,—
Огонек, до рассвета мерцавший в пруде,
Я теперь в небесах никогда не найду.

В то селенье, где шли молодые года,
В старый дом, где я первые песни слагал,
Где я счастья и радости в юности ждал,
Я теперь не вернусь никогда, никогда.

Печальные мысли нарушает вторжение тревожных ритмов, ускоряется темп. Певучая мелодия виолончелей в духе торжественных величальных песен (побочная партия) ширится, растет и переходит в быстрый марш (заключительная). Завершается экспозиция затухающим спадом. В среднем разделе (разработка) мрачнеет колорит, в тусклых

тембрах слышится беспокойное, настороженно-прерывистое дыхание. Знаменитые рахманиновские наплывы, когда кажется, что какая-то неведомая сила подхватила и несет, увлекая все дальше и быстрее, становятся шире, увереннее. Набатные колокольные звоны переходят в серебристые россыпи, тихо звучит лейтмотив. А далее после драматического накала разработки особенно печальными кажутся темы репризы, завершаемой начальным напевом.

Медленная часть симфонии, как и первая, обрамлена архаичной попевкой, которая вначале появляется у солирующей валторны на фоне арпеджио арф, как бы гусельных переборов. Из этих звуков рождается хрупкая, трепетная мелодия скрипки соло с сопровождением деревянных инструментов. Даже среди богатства мелодий Рахманинова тема эта поражает особой проникновенностью и одухотворенностью. Переливчатость гармонии придает ей зыбкость. «О многом, многом, „настроенчески" прекрасном, задушевном, пейзажно-русском, говорит музыка адажио: такое чувство охватывает, когда закатной порой в странствованиях на севере выходишь среди леса к озеру, лесом хранимому и завороженному, и поддаешься очарованию тишины»,— писал Б. В. Асафьев.

Задумчивая элегичность сменяется стремительным порывом. Призрачно звучит мелодия в репризе у флейты, ей отвечает вторая тема виолончелей, символизирующая обреченность. Переборы струнных подводят к центральному эпизоду. Внезапно картина меняется: мелькают причудливые, неуловимые арабески, как в фантастических видениях, и из вихря рождается тема зловещего марша, напоминающего аналогичный образ из третьей части Шестой симфонии Чайковского. После тщетных попыток как-то утвердить себя эти попевки тонут в вихре скачки и снова всплывают — то залихватски-задорные, то более сдержанные. Все стремительнее бурный натиск, все красочнее, фантастичнее и призрачнее звучание. Но вот у струнных слышится лейтмотив, его подхватывают деревянные инструменты, челеста, арфа. Замедляется темп, восстанав-

ливается первоначальная картина. Гусельные переборы подводят ко второй теме. И как воспоминание мелькает главная мелодия, чуть слышен затаившийся лейтмотив.

В финале симфонии преобладают «переливы-перезвоны» и кажется, что «среди наплывов мелодий звенит воздух, то радостно и светло, то тревожно и настороженно, то ликующе»,— писал Асафьев. В то же время финал очень богат по образному содержанию. Торжественная главная партия рисует народное гулянье: все в ней полнокровно, пестро — мелькают жанровые сценки. В певучей побочной слышатся удаль и приволье, но заканчивается тема сдержанно и сурово: в тусклом тембре фагота появляются угловатые колючие интонации, у труб проходит лейтмотив.

Центральный эпизод построен в виде фуги — имитационно проводится мелодия, выросшая из несколько преображенной главной партии финала. Есть в этой фуге что-то и от старых полифонистов и от произведений современных композиторов. В музыке слышатся не «преданья старины глубокой», а скорее наше время с его напряженным мелосом, рисуется стремительно несущаяся жизнь с ее неумолимостью и напором. Тема фуги дробится на мелкие мотивы, которые проходят в различных инструментах оркестра. Воплощающий душевное оцепенение эпизод подводит к продолжительному опеванию «Dies irae» у меди. И вновь проходят темы экспозиции. К концу краски все больше сгущаются, опять звучит средневековая секвенция. В коде главная партия финала сочетается с призрачным лейтмотивом, интонации которого постепенно растворяются в колокольном перезвоне, «От этого финала остается хорошее, цельное впечатление, а от всей симфонии такое чувство, будто слух совершил неспешную прогулку в „садах человеческого сердца“. Лучшим страницам музыки Рахманинова всегда были свойственны подобные состояния, как и лучшим поэтическим прозрениям русских художников-пейзажистов»,— писал Б. В. Асафьев.

В последующие годы вплоть до начала мировой войны концертная деятельность Рахманинова проте-

кала так же интенсивно и напряженно, как и прежде, в Америке и в Европе. В конце 1936 года за разъезжающим по городам композитором следовали корректуры его симфонии, которые он, срочно просмотрев, отсылал Е. И. Сомову для возвращения в издательство.

В начале 1937 года весь цивилизованный мир отмечал столетие со дня гибели А. С. Пушкина: в Нью-Йорке проходили вечера памяти великого поэта, комитет возглавлял А. И. Зилоти. В торжествах приняли участие многие русские артисты, в том числе и Ф. И. Шаляпин, который очень хотел исполнить партию Алеко в одноименной опере Рахманинова, загримировавшись под поэта. Для этого композитор должен был дописать пролог и эпилог, главным действующим лицом становился Пушкин, а основные события оперы проходили бы как сон, приснившийся поэту. Но Сергей Васильевич, утомленный постоянными концертами, не имел возможности заняться переработкой своего юношеского сочинения.

Лето 1937 года, как обычно, прошло в «Сенаре», откуда композитор со всей семьей совершил поездку в Италию на берег моря. После возвращения он стал усиленно готовиться к предстоящему сезону. В сентябре в «Сенаре» гостил Володя Сатин: каждый вечер после ужина он «ловил» Москву, и Сергей Васильевич, вообще недолюбливавший радио, с удовольствием слушал передачи, особенно музыкальные — свои романсы, «Спящую красавицу» Чайковского, русские песни в исполнении хора имени М. Е. Пятницкого и многое другое. Эти музыкальные приветы родины всегда радовали его.

После окончания концертов в Америке Рахманинов продолжил выступления в Европе. Политическое положение становилось все более тревожным. Фашистская Германия захватила Австрию и подготавливала оккупацию Чехословакии и Польши. Однажды в Вене Сергей Васильевич услышал утром под окнами отеля шум и крики толпы: это в город вторглись гитлеровские войска. Рахманиновы тотчас же собрались и уехали в Англию. Но и там было неспокойно. «А мы здесь живем, как на вулкане.

,,Здесь“— это в Европе. Никто не знает, какой сюрприз наступит завтра,— писал он 15 марта С. А. Сатиной из Лондона.— Пока что я вчера отправил отказ от концерта в Вене, где должен был дирижировать. (Концерт, который меня больше всех других интересовал!..) Потерял охоту!».

В Париже Рахманинов с горечью узнал о болезни Шаляпина. 12 апреля 1938 года великий русский певец скончался. Сергей Васильевич тяжело переживал эту утрату. «Шаляпинская эпоха окончилась! Никогда такого не видели и не увидим»,— писал он Софье Александровне. В некрологе «Памяти Шаляпина» добавлял: «,,Умер только тот, кто позабыт“. Такую надпись я прочел когда-то на кладбище. Если мысль верна, то Шаляпин никогда не умрет. Умереть не может. Ибо он, этот чудо-артист, с истинно сказочным дарованием, незабываем».

В апреле в «Сенаре» все зеленело и расцветало. Наталия Александровна сажала все новые и новые цветы, хотя казалось, что уже нет нигде свободного места. Сергей Васильевич решил заняться переработкой Четвертого концерта, особенно финала, где «надо пересочинить заново целый эпизод». Но в это лето он не успел осуществить намеченное.

Осенью композитор принимает участие в юбилее известного дирижера Г. Вуда в связи с его пятидесятилетием и исполняет в Лондоне под управлением юбиляра свой Второй концерт. После выступлений в Голландии уезжает в Соединенные Штаты и до конца января 1939 года дает там концерты.

Положение в Европе оставалось напряженным, и Сергей Васильевич был в нерешительности — ехать ли туда в этом году? Однако беспокойство за младшую дочь и ее семью, которые не могли покинуть Францию, так как муж Татьяны Сергеевны был военнообязанным, заставило его решиться на этот шаг. В феврале Рахманиновы отплыли в Европу, выступления музыканта продолжались в Англии, Амстердаме, Брюсселе, Париже.

Последнее лето провел Сергей Васильевич в «Сенаре». «Когда выглядывает солнце, я хожу по саду и думаю: ,,Боже, как хорошо... если не будет войны“... Но солнца у нас сейчас мало. Совсем мало!

Погода хитлеровская»,— писал композитор 20 мая Е. И. Сомову. Все с ужасом думали о вступлении немецких войск во Францию. Рахманинов купил Татьяне Сергеевне участок с небольшим домиком в сорока милях от Парижа, чтобы в случае войны она могла там укрыться. Уже 2 мая он хотел отплыть в Нью-Йорк и даже заказал билеты на очередной рейс теплохода. Но потом договорился с пароходным обществом о переносе заказанных билетов с рейса на рейс. Задержал композитора в Европе и Международный музыкальный фестиваль в Люцерне, где он играл 11 августа с симфоническим оркестром под управлением Э. Ансерме Первый концерт Бетховена и свою Рапсодию. В фестивале приняли также участие П. Казальс, А. Тосканини, В. Горовиц, Б. Вальтер и другие видные исполнители. Это было последнее выступление Рахманинова в Европе.

23 августа до объявления всеобщей мобилизации Сергей Васильевич и Наталия Александровна отплыли на пароходе «Аквитания» в Соединенные Штаты. В середине 1940 года фашисты вошли без боя в Париж. Франция разделилась на две зоны — оккупированную и неоккупированную. Татьяна Сергеевна оказалась в зоне, захваченной немцами, и до конца войны не виделась с близкими. О смерти отца она узнала из сообщения по радио. Ирина Сергеевна с Софинькой в конце 1939 года сумели выбраться из Швейцарии и приехали в Нью-Йорк.

После оккупации Парижа Сергей Васильевич переписывался с Татьяной Сергеевной, но уже 29 июля 1940 года нью-йоркская почта сообщила ему, что очередная радиограмма не доставлена, так как адресат изменил место жительства. В дальнейшем связь с дочерью осуществлялась через знакомых и друзей — поверенного А. Ридвига, проживавшего в Люцерне, начальника полиции в Швейцарии П. Бехтольда. Затем и эти возможности отпали. Приходили случайные известия, например от Веры Николаевны Буниной и от других знакомых.

Последние годы

Война нарушила установленный распорядок жизни: Рахманинов лишился концертных поездок по Европе, потерял возможность жить в «Сенаре» и до последних лет не выезжал из Северной Америки, давая концерты в Соединенных Штатах и в Канаде. Осенью в связи с тридцатилетием концертной деятельности музыканта в Америке был проведен фестивальный цикл из его произведений при участии Филадельфийского оркестра под управлением Ю. Орманди. Открылся фестиваль Первым концертом, Рапсодией и Второй симфонией. На следующем вечере прозвучали Второй и Третий концерты, «Остров мертвых». Наибольший интерес представил заключительный концерт, в котором композитор после многих лет перерыва снова выступил в роли дирижера. Концерты прошли с большим успехом и были повторены в Филадельфии. «Филадельфийский оркестр, Вестминстерский хор, великолепно заранее разучивший партию, певцы — все с большим подъемом исполнили 10 декабря „Колокола“ ...Третья симфония в исполнении автора сразу сделалась неузнаваемой»,— писала С. А. Сатина. По окончании фестиваля директор фирмы Стейнвей устроил прием в честь юбиляра, на котором присутствовали многие музыканты, близкие и друзья композитора.

Летом 1940 года Рахманиновы снова жили под Нью-Йорком в Хантингтоне. Сергей Васильевич, как всегда, много гулял и много работал — готовился к предстоящему сезону, занимался композицией. Этим летом он закончил вторую редакцию Четвертого концерта и свое последнее крупное сочинение — «Симфонические танцы», а также сделал переложение «Колыбельной» Чайковского. В августе отпраздновали день рождения Софиньки, которой исполни-

лось 16 лет. Она приносила много радости родным своими успехами в игре на фортепиано и в композиции. Следующий сезон оказался очень трудным: Сергей Васильевич все больше уставал от концертов и даже вынужден был отменить некоторые из них. В декабре и феврале он делал перерывы между выступлениями, чтобы немного отдохнуть.

С большим увлечением работал композитор над своим последним сочинением: к 10 августа 1940 года закончил четырехручное фортепианное изложение, а к 29 августа и партитуру. «Не могу забыть, что это была за работа,— вспоминала Наталия Александровна.— Мы жили тогда на берегу моря, на даче недалеко от Нью-Йорка. В 8 часов утра Сергей Васильевич пил кофе, в 8 с половиной садился за сочинение. С 10 часов он играл два часа на фортепиано, готовясь к предстоящему концертному сезону. С 12 часов до часа опять работал над „Танцами". В час дня завтракал и ложился отдыхать, а затем с 3 часов дня с перерывом на обед работал над сочинением до 10 часов вечера. Он непременно хотел кончить „Танцы" к началу концертного сезона. Намерение свое Сергей Васильевич выполнил; все это время я мучилась, наблюдая за ним. Вечерами глаза его отказывались служить из-за этой работы, когда он своим мелким почерком писал партитуру. Да и после было много работы во время его поездок по концертам. На каждой большой станции, где мы останавливались, его ждали корректурные оттиски „Симфонических танцев", и Сергей Васильевич немедленно садился за корректуру этих зеленых листов с белыми нотами. Как это утомляло его глаза! Корректировал он и до и после очередного концерта».

Новое произведение Рахманинов посвятил Филадельфийскому симфоническому оркестру и его руководителю Ю. Орманди. Первое исполнение «Танцев» состоялось в январе 1941 года в Филадельфии, а через несколько дней в Нью-Йорке. Отзывы, как и о Третьей симфонии, были сдержанными, хотя отдельные музыканты проявили к произведению значительный интерес. Сам композитор был высокого мнения о «Танцах». «Удивительна эта любовь Сер-

гея Васильевича к своему последнему произведению,— писала Софья Александровна.— Ни одно свое сочинение он не слушал с такой охотой, ни одно из них так не желал зарекордировать, как „Симфонические танцы“. И все время что-то стояло на его пути в этом отношении. Желание его так и осталось невыполненным. Его очень интересовало, какое отношение вызовет исполнение „Симфонических танцев“ в России, как будут реагировать на это сочинение русские музыканты, русская публика. Он знал, что ничто не помогает так ознакомлению с новым произведением, как граммофонные пластинки. Хочется верить, что кто-нибудь хоть после смерти автора, в его память, возьмется за это дело и запишет эту, такую русскую, лебединую песнь Рахманинова на пластинку».

Первое исполнение «Танцев» состоялось в Москве 25 ноября 1943 года, дирижировал Н. С. Голованов. С фортепианной транскрипцией произведения советская общественность ознакомилась несколько раньше. С тех пор «Симфонические танцы» прочно вошли в репертуар оркестров и получили широкое признание.

По свидетельству К. Л. Голейзовского, в последнем произведении композитор использовал наброски к балету «Скифы», написанные еще в 1915 году. Либретто балета по поэме К. Д. Бальмонта написал К. Я. Голейзовский, эскизы создал балетмейстер А. А. Горский. Герои этой поэмы полны первобытной силы и неразрывно связаны с природой, с ее стихийным круговоротом. В центре — весеннее обновление с «душистым ароматом цветов», «жгучими опьянениями сердец», «любовными тайнозвучиями», «экзотическим угаром», «праздником свадеб», а с другой стороны — с варварской жестокостью, битвами соперников, дикими плясками.

Балетмейстер М. М. Фокин предполагал поставить балет на музыку «Симфонических танцев» Рахманинова. Смерть помешала ему осуществить свой замысел.

Вместе с тем «Танцы» отнюдь не представляют собой произведение прикладного характера. Это яркая, красочная симфоническая композиция, насы-

щенная глубоким философским содержанием. О программном замысле композитора свидетельствуют и предполагаемые вначале подзаголовки к частям произведения — «День», «Сумерки», «Полночь», хотя в окончательной редакции он отказался от них. Эти подзаголовки проливают свет на содержание «Танцев», на их лирический подтекст.

Основной образ первой части выдержан в пленерном плане: расстилаются бескрайние просторы степей, слышатся призывные кличи стремительно мчащихся всадников. Слушая ему музыку, невольно вспоминаешь строки из поэмы Бальмонта:

Где-то там за синими скаламн,
В колыбели млеющей весны,
Вдохновенно-сладкнмн словами
Степь поет волнующне сны...

Длинный лук с разбнтой тетивою
К стремеиам бессильно опустив,
На коне забытою тропою
В ковыле высоком мчится скиф...

Неясные шорохи смычковых и призывные зовы деревянных духовых инструментов постепенно выкристаллизовываются в угловатую, ритмически и интонационно дробную тему, насыщенную волевым пафосом,— образ борьбы и преодоления. Внезапно бег полетной мелодии прерывается зловещими фанфарами медных с резкими ударами большого барабана — образ мрачной силы, всплывающий время от времени и придающий пьесе драматический характер.

Восстанавливается первоначальное движение, фанфары звучат все энергичнее, напористее, а затем плавно переходят в лирический эпизод. На фоне пастушеского наигрыша гобоя и кларнета задумчиво льется печальная мелодия альтового саксофона, близкая русским протяжным песням. Неустойчивое сопровождение создает впечатление туманной мглы, тяжелого, дурманящего сна. Но снова всплывают призывные попевки, ускоряется темп. Несколько проясняется колорит в коде, где у первых скрипок и виолончелей проходит лейтмотив Первой симфонии в новом, мягком мажорном варианте.

Может быть, это воспоминание о далекой, тревожной и милой юности.

Вторая часть — изящный, меланхолический вальс, полный поэтического очарования, красочных переливов: перед мысленным взором мелькают картины то ли волшебных садов Черномора или заколдованного мира Кащеева царства, то ли фантастической экзотики Звездочета и Шемаханской царицы. Музыка насыщена томлением, знойной истомой, пронизана остинатным механическим ритмом. Как и в первой части, важную драматургическую роль играют зловещие аккорды меди, предваряющие тему и неоднократно всплывающие в дальнейшем: это оцепенение души, осознавшей свою обреченность.

Нарочито примитивный аккомпанемент с переливами у флейты и кларнета подготавливает вступление английского рожка с его сумеречно-сдержанной мелодией, которая по мере развития звучит все более призрачно, нереально. В среднем разделе слышатся скорбные стоны, растет чувство боли и смятения: искренние порывы скованы в своем проявлении, лишены непосредственности. Попевки вальса все чаще прерываются аккордами меди.

Третья часть — драматургический центр цикла: с изумительной силой и правдивостью передает композитор чувство ужаса и отчаяния перед страшным призраком смерти. Эта музыка заставляет вспомнить гравюры А. Дюрера, «Пляску смерти» Г. Гольбейна-младшего, сочинения Листа, Мусоргского, «Поганый пляс» из «Жар-птицы» Стравинского. Резкие акценты, тревожные набатные звоны, пародийные звучания старинного распева и «Dies irae» придают финалу неповторимое своеобразие.

Тусклые, зыбкие аккорды в высоком регистре открывают мрачное полотно. Внезапно меняется темп, слышатся неясные шорохи, всплывают то мрачный хорал струнных, то погребальный колокол, удары его вносят в содержание программную определенность. Двенадцать ударов — полночь! Блестящая, зловещая тема развертывается в ритме приплясa с элементами саркастической скерцозности. Ниспадающие попевки близки интонациям «Dies

irae», выступающим здесь «как воплощение грозной силы смерти, рокового, страшного „средневекового" начала» (Т. Н. Ливанова).

В стремительно заостренном движении растворяются четкие контуры мелодии, смягчаются колючие ходы, сглаживается ритмический рисунок. И вдруг у флейт и ксилофона появляется «костлявая» мелодия — искаженный вариант следующей далее побочной партии, некая пародия на нее! Эта мелодия настойчиво пробивает себе путь сквозь мотивы главной темы. Интересно, что, как и в Рапсодии на тему Паганини, здесь сначала появляется вариация, а затем изложение самой темы. В основу побочной партии положен эпизод знаменного распева, введенного композитором в девятое песнопение «Всенощной» — «Благословен еси господи». В финале тема проходит в низком регистре английского рожка и альта, в дальнейшем ее звучание становится все более суровым.

Продолжительная фермата отделяет экспозицию от разработки, где в напряженной борьбе сталкиваются основные темы финала. Реприза продолжает драматическое нагнетание: главная партия сокращена, а побочная приобретает зловещий облик. У труб, а затем у валторн появляется мотив «Dies irae», постепенно охватывающий весь оркестр и выливающийся в торжественное звучание в русском церковном стиле.

Тяжело переживал Сергей Васильевич нападение фашистов на Советскую землю. Осенью 1941 года, надеясь оказать воздействие на широкие круги американцев и русских эмигрантов, он решил выступить публично с призывом забыть все старые обиды и поддержать Россию. Гонорар одного из своих первых концертов сезона (около четырех тысяч фунтов стерлингов) он передал Генеральному консулу СССР в Нью-Йорке Виктору Алексеевичу Федюшину; к Рахманинову присоединились А. И. Зилоти, С. А. Сатина и другие. «Это единственный путь, каким я могу выразить мое сочувствие страданиям народа моей родной земли за последние несколько месяцев»,— писал композитор.

Воины Красной Армии прислали ему благодарность за помощь и поздравили его с наступающим днем рождения, пожелав «многих лет жизни, здоровья и бодрости для высокого служения искусству на благо нашей любимой Родины». В специальный сундук Сергей Васильевич складывал различные материалы для отправки на родину, как свидетельствовал неоднократно бывавший в доме Рахманиновых первый секретарь Советского посольства Владимир Иванович Базыкин.

Отношения композитора с советской общественностью становились все более дружественными. По его просьбе ему прислали из Москвы партитуры «Франчески да Римини», «Скупого рыцаря» и «Всенощного бдения». В свою очередь, Сергей Васильевич передал в Москву пять альбомов с записью своих трех концертов, Рапсодии на тему Паганини, «Карнавала» Шумана и некоторые другие материалы для предстоящего юбилея. Осенью 1942 года в московских газетах появились заметки о пятидесятилетии артистической деятельности русского музыканта, переданные Рахманинову Советским посольством. В Большом зале консерватории открылась выставка, где были представлены портреты и фотографии композитора, его родных, учителей и современников, автографы сочинений. Старые друзья — К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер, Р. М. Глиэр и другие прислали ему письма и поздравления. В Америке же юбилей прошел незамеченным. Лишь узкий круг музыкантов отметил его 18 декабря да фирма Стейнвей прислала в подарок новый рояль.

Лето 1942 года Рахманиновы провели в Лос-Анджелесе близ Голливуда, где жили их друзья — И. Гофман, А. Рубинштейн, С. Л. Бертенсон, В. Горовиц и сын певца — Ф. Ф. Шаляпин. Киноактер Голливуда, Федор Федорович познакомил Сергея Васильевича с тайнами киноискусства. Во время визита в студию У. Диснея Рахманиновы смотрели фильм «Микки в своем домике», где известный герой этой серии исполняет прелюдию до-диез минор. Рахманинов часто играл с Горовицем на двух роялях сочинения Моцарта, свои сюиты, переложение «Симфонических танцев» и многое другое.

Русская певица Юлия Фатова вспоминала: «В один из чудных калифорнийских вечеров небольшая группа друзей Сергея Васильевича собралась в уютном доме известного музыканта... Кто-то взял несколько аккордов на рояле. Я, сидевшая близко к инструменту, по какому-то мне неведомому инстинкту, тихо запела, как бы совершенно забыв, что в присутствии Рахманинова, при другой обстановке, не смела бы даже подумать об этом. Но в этот момент мне просто хотелось петь. Каково же было мое удивление, когда я услышала голос Сергея Васильевича, который подвинулся ближе к роялю, где я стояла, и тихо проговорил: „Голубушка, спойте еще, не прекращайте это чудное настроение. Ведь так редко приходится слушать такой задушевный голос и такую передачу. Ваши песни — подлинная Россия, которую мы все любим и которой нам, живущим здесь, в Америке, так не хватает. Пойте, прошу вас, только пойте много и долго"».

Приходили к Рахманиновым и И. Ф. Стравинский с женой: их дети тоже оказались в оккупированной Франции, и они вместе обсуждали вопрос о том, как удобнее переправлять туда деньги и посылки.

С интересом знакомился Сергей Васильевич с современной русской литературой. В журнале, присланном ему Е. К. Сомовой, он прочел несколько строк Александра Прокофьева про березу, которые невыразимо тронули его: «Люблю березу русскую, то светлую, то грустную». С упоением перечитывал он русскую историю В. О. Ключевского, сочинения Л. Н. Толстого, А. П. Чехова.

Книги для чтения, особенно во время гастрольных поездок, готовили для него родные, а Софинька и Е. И. Сомов составляли картинки загадок (скитцы), которые, как и пасьянсы, очень его успокаивали.

Летом Рахманинов играл в знаменитом голливудском Стадиуме, на открытом воздухе, свой Второй концерт с Лос-Анджелесским симфоническим оркестром под управлением В. Р. Бакалейникова: «Кроме чека за эти концерты получил еще lumbago,— писал он своему секретарю Н. Б. Мандровско-

му.— Еле встаю сейчас и хожу, имею вид „запятой“. И поделом. Не отнимай хлеб у молодых и не лезь, куда тебе по возрасту лезть не полагается!»

Последним пристанищем композитора был небольшой дом с крошечным садиком в Беверли-Хилл на чистой и тихой улице. «При покупке этого дома Сергея Васильевича прельстили, кажется, больше всего две березы, росшие рядом с его участком... Полюбилось ему еще его собственное дерево — громадная лиственница, росшая у подъезда»,— вспоминала Софья Александровна. Сергей Васильевич много времени уделял своему новому дому. Подолгу возился в садике — сажал деревья, цветы. Выписывал мебель из Нью-Йорка. К осени 1942 года особняк был почти готов. После концертного сезона Рахманиновы намеревались обосноваться в нем.

С каждым годом композитор чувствовал себя все хуже: следовало бы оставить напряженную концертную деятельность, хотя эта мысль и подавляла его. «Концерты — моя единственная радость,— говорил он в беседе со Сванами.— Если вы лишите меня их, я изведусь. Если я чувствую какую-нибудь боль, она прекращается, когда я играю. Иногда невралгия левой стороны лица и головы мучит меня в течение суток, но перед концертом проходит, точно по волшебству. В Сен-Луи у меня был приступ люмбаго. Занавес подняли, я уже был на эстраде и сидел за роялем. Пока я играл, боль меня совсем не беспокоила, но, кончив, я не мог встать. Пришлось спустить занавес, и только тогда я поднялся. Нет, я не могу меньше играть. Если я не буду работать, я зачахну. Нет... Лучше умереть на эстраде». Тем не менее Рахманинов предполагал сделать следующее турне последним, а затем заняться всецело композицией.

Неожиданно пришло известие о смерти М. М. Фокина. «Какое страшное несчастье! Шаляпин, Станиславский, Фокин — это была целая эпоха в искусстве. Теперь все они ушли! И некому занять их место. Остались только дрессированные моржи, как говорил Шаляпин»,— писал композитор Н. Б. Мандровскому. Но ненадолго пережил Рахманинов своих друзей.

В конце сентября Сергей Васильевич вернулся в Нью-Йорк: 12 октября в Детройте начинался новый сезон. По просьбе В. И. Базыкина он передал ему партитуру и голоса Третьей симфонии: «Если Симфония предполагается в Москве к исполнению, я бы настаивал, чтобы Вы также послали туда рекорд этой симфонии, сделанный компанией „Виктор“. Прослушивание такого рекорда будет служить как указание для исполнения отсутствующего автора»,— писал он. Третья симфония прозвучала впервые в Москве 11 июня 1943 года под управлением Н. С. Голованова; «Симфонические танцы» — там же, в Большом зале консерватории, 25 ноября.

Долгое время не было никаких известий от Татьяны Сергеевны. Только в январе пришло сообщение о том, что она нуждается в деньгах. С большим трудом удалось передать требуемую сумму. Опасаясь всевозможных осложнений, Рахманиновы решили наконец, через двадцать пять лет после приезда в Америку, принять американское подданство и 1 февраля 1943 года получили паспорта как граждане США.

5 февраля 1943 года Рахманинов играл в Колумбусе. Играл, как всегда, великолепно, но тем не менее чувствовалось, что ему трудно. «Когда я пришел к нему за сцену во время антракта,— вспоминал Е. И. Сомов,— я увидел, что он, действительно, очень устал и душевно подавлен. Овации зала на него не действовали, и видно было, что ему хочется поскорее выполнить свой долг перед публикой: закончить вторую часть концерта и вернуться к себе в номер отеля. Опять говорил о Танюше и добавил: „И бок мой очень болит“». После выступлений в Чикаго с исполнением Первого концерта Бетховена и Рапсодии с оркестром под управлением Г. Ланге, вызвавших восторженный прием публики, Сергей Васильевич играл в клавирабендах в Луизвилле и Ноксвилле. Последующие концерты пришлось отменить, так как его мучили боли и страшная слабость. По дороге домой композитора сняли в Лос-Анджелесе с поезда и поместили в госпиталь: скоротечная форма рака поразила жизненно важные органы.

Через некоторое время больного привезли домой. Его лечил русский врач А. В. Голицын, ухаживала за ним русская сестра О. Г. Мордовская. Съехались все родные и близкие. Сергей Васильевич интересовался положением на фронтах Великой Отечественной войны, радовался победам Красной Армии, отбившей к тому времени у фашистов ряд городов. За два дня до смерти Рахманинов потерял сознание и уже не узнал о телеграмме, присланной ему советскими музыкантами. 28 марта в час ночи он скончался, не дожив нескольких дней до 70 лет.

Отпевали его в церкви на окраине Лос-Анджелеса. «Гроб был цинковый, чтобы позднее, когда-нибудь, его можно было перевезти в Россию»,— писала Наталия Александровна. Временно гроб поместили в склеп, а в конце мая увезли в Нью-Йорк: торжественные похороны состоялись 1 июня на русском кладбище в Кенсико близ Нью-Йорка. В своих воспоминаниях М. А. Чехов рассказывал: «Я все ждал дня, когда смогу лично поблагодарить его за незаменимую услугу, оказанную мне, но он быстро угасал, и мне не удалось увидеть его. За несколько дней до его кончины я смог послать ему короткую записочку и букет красных роз. Я поблагодарил его мысленно, когда целовал его холодную красивую руку на панихиде в маленькой русской церкви...»

Советская музыкальная общественность тяжело переживала кончину великого музыканта. «Его творческий облик навсегда останется для нас одним из самых ярких и привлекательных,— писали композиторы Москвы в телеграмме родным Рахманинова.— Приносим искреннее соболезнование семье покойного. *Глиэр, Мясковский, Шостакович, Прокофьев, Хачатурян, Кабалевский*».

Музыка Рахманинова близка и дорога советским людям своей душевной открытостью, благородством, любовью к природе, к родной земле. Фортепианные концерты, особенно Второй и Третий, сонаты, вариации, музыкальные моменты, прелюдии и этюды-картины давно уже стали обязательной принадлежностью репертуара каждого советского и зарубежно-

го пианиста. Широко известны превосходные интерпретации сочинений композитора В. В. Софроницким, Г. Г. Нейгаузом, Л. Н. Оборининым, Я. И. Заком, С. Т. Рихтером, Э. Г. Гилельсом, Л. Н. Власенко, В. К. Ересько, А. А. Наседкиным, В. В. Крайневым и многими-многими другими. Со времени первого Международного конкурса имени П. И. Чайковского, когда американский пианист Вэн Клайберн, по словам В. В. Софроницкого, как бы заново «открыл» музыкальной общественности Третий фортепианный концерт Рахманинова, исполнение произведений композитора стало обязательным для всех участников конкурса.

Огромной популярностью пользуются также романсы, хоровые и вокально-симфонические композиции Сергея Васильевича — все они записаны на грампластинки. Особенный интерес представляют «Колокола» в исполнении Е. Ф. Светланова, «Всенощная» в трактовке Государственного академического русского хора под управлением А. В. Свешникова и «Три русские песни» в записи К. Б. Птицы. В репертуар лучших советских дирижеров — Е. Ф. Светланова, Г. Н. Рождественского, Ю. Х. Темирканова, Д. Г. Китаенко, В. И. Федосеева — входят симфонии и симфонические поэмы Рахманинова, прославленные камерные ансамбли исполняют сюиты, виолончельную сонату и Элегическое трио ре минор. В театрах постоянно ставятся его оперы, балет на музыку рапсодии. В ближайшие планы Большого театра СССР входит постановка балета на музыку «Симфонических танцев».

Память о великом русском музыканте бережно хранится в нашей стране. Ежегодно большими тиражами печатаются сочинения Рахманинова, выходят в свет пластинки с записями его произведений и книги о жизни и творчестве композитора. В Государственном центральном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки собран архив композитора, включающий его нотные рукописи, письма, фотографии, картины, слайды, пластинки. В бывшем селе Ивановка (ныне колхоз имени К. Маркса Тамбовской области) открыт Музей Рахманинова, в местном Доме культуры стоит рояль, на котором

играл пианист. Тамбовское музыкальное училище имени С. В. Рахманинова силами педагогов и учащихся поставило оперу «Алеко» и показало ее в окрестных колхозах и совхозах. В Новгородской области, в том месте, где было имение «Онег», установлен памятный обелиск.

Величайшим памятником композитору является глубочайшая любовь народа к его музыке. Как и многие творения Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского, Баха, Моцарта, Бетховена, музыка Рахманинова составляет как бы звучащий фон нашей жизни и сопровождает постоянно театральные и телевизионные постановки, кинофильмы, радиопередачи, спортивные и цирковые представления, входя в фонд мировой музыкальной культуры.

Что читать о Рахманинове

Рахманинов С. Лнтературное наследне. Ред.-сост., автор вступ. статьн, коммент. З. Апетян, в трех томах. М., 1978—1980

Асафьев Б. Избр. труды, т. 2. М., 1954

Брянцева В. С. В. Рахманннов. М., 1976

Воспомннання о Рахманинове в двух томах. Состав., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. 4-е нзд. М., 1974

Кандннскнй А. Оперы С. В. Рахманинова. М., 1979

Келдыш Ю. Рахманннов и его время. М., 1973

С. В. Рахманинов н русская опера.— Сб. статей под ред. И. Ф. Бэлзы. М., 1947

С. В. Рахманннов.— Сб. статей н матерналов под ред. Т. Э. Цытовнч. М.—Л. 1947

Соколова О. Симфонические пронзведення Рахманнова. М., 1957

Соколова О. Хоровые н вокально-симфонические пронзведення Рахманннова. М., 1963

Соловцов А. С. В. Рахманинов. 2-е нзд. М., 1969

Соловцов А. Фортепианные концерты Рахманнова. 2-е изд. М., 1960

Содержание

Ольга Иваноана Соколоаа

**СЕРГЕЙ ВАСИЛЬЕВИЧ
РАХМАНИНОВ**

Редактор *Т. Коровина*
Худож. редактор *Ю. Зеленков*
Техн. редактор *С. Белоглазова*
Корректор *Н. Горшкова*

ИБ № 3214

Подписако а печать 30.08.84 Формат бумаги $70 \times 90^1/32$
Бумага офс. № 1. Гарк. школькая. Печать офсет.
Объем печ. л. (акл. клл.) 9,0. Усл. п. л. (акл. клл.) 9,0
Усл. кр.-отт. 30,42 Уч.-кзд. л. (акл. илл.) 12,24.
Тираж 100000 экз. (1-ый заaод 1—50000 экз.)
Изд. № 12201. Зак. № 620. Цека 1 р. 10 к.

Издательстао «Музыка», Москаа, Неглкниая, 14

Типографкя В/О «Виешторгиздат»
Государстаекkого комктета СССР по делам
кздательста, полкграфкк к кккжкой торгоалк
127576, Москаа, Илкмская, 7




1 р. 10 коп.